

Министерство образования Российской Федерации
Уральский государственный педагогический
университет

Н.В.Барковская

**ПОЭТИКА
СИНВОЛИСТИЧЕСКОГО
РОМАНА**

Екатеринбург
1996

Научный редактор
д-р. филол. наук, проф.
В.В.Эйдинова

Рецензент
д-р. филол. наук, проф.
Н.А.Лейдерман

В оформлении обложки использована графика К.А.Сомова, 1913.

Б25 Барковская Н.В.

Поэтика символистского романа / Урал. гос. пед. ун-т.,
Екатеринбург, 1996. 286 с.

ISBN 5-7186-0198-4

В монографии ведется исследование эволюции жанра символистского романа начала XX века в аспекте исторической поэтики. Приведения Д.Мережковского, В.Брюсова, Ф.Сологуба, Андрея Белого анализируются в широком историко-литературном контексте. Выявляются основные структурные принципы символистского романа и выдвигается гипотеза о возникновении новой — нестабильной, текучей жанровой модели.

Для студентов, преподавателей вузов, научных работников.

ISBN 5-7186-0198-4

ББК Ш5(2-Р)6
Б25

© Н.В.Барковская, 1996

Введение

Чрезвычайно возросший интерес (и широкой читательской публики, и специалистов) к творчеству русских символистов не только расширил поле исследования литературного процесса начала XX века, но и выявил целый ряд проблем, нуждающихся в разработке. Переизданные и вновь опубликованные за последние годы произведения писателей – символистов оказались созвучными современной эпохе смены ценностных приоритетов. Поэзия и проза символистов постепенно занимают свое место в школьном и вузовском преподавании литературы, не поддаваясь, вместе с тем, интерпретации в прежних, по преимуществу социологизированных, понятиях литературоведения. Недостаточность сложившихся ранее представлений особенно очевидна при обращении к символистским романам, с их сложной, порой изощренной поэтикой.

Творческое наследие русских символистов изучено на сегодняшний день не в полном объеме: если символистская поэзия давно стала предметом научного исследования, то интерес к прозе символистов еще только пробуждается.

Существуют глубокие по проникновению во внутренний мир художника статьи об отдельных произведениях (Л.Долгополова о “Петербурге” Белого, З.Минц об “Огненном ангеле” Брюсова, В.Ерофеева о “Мелком бесе” Сологуба и др.). Но даже в определении метода и жанра прозаических произведений, созданных в русле символизма, исследователи расходятся. Общие принципы анализа интересующих нас романов представляют работы по эстетике символизма, выполненные представителями тартуской школы (Ю.Лотманом, З.Минц, Н. Пустыгиной и др.), а также исследования Е.В.Ермиловой “Теория и образный мир русского символизма” (М., 1989), Д.В.Сарабянова “Стиль модерн: истоки, история, проблемы” (М., 1989), В.А.Сарычева “Эстетика русского модернизма. Проблема “жизнетворчества”” (Воронеж, 1991). Глубокое исследование частных проблем поэтики символистской прозы содержат работы Н.Кожевниковой, Е.Мельниковой – Григорьевой, З.Минц, И.Черникова, Т.Хмельницкой.

Однако актуальным остается целостное, системное рассмотрение принципов и приемов построения художественного мира в символистском романе. Работ такого рода еще очень мало. В 1984 году опубликована статья венгерской исследовательницы Л.Силард “Поэтика символистского романа

конца XIX – начала XX века” [1], в которой предпринят весьма продуктивный анализ развития структурных принципов в главных романах Брюсова, Сологуба, Белого. Одесский литературовед С.П.Ильев, автор первой монографии, посвященной данной проблеме, “Русский символистский роман” – (1991), сосредоточил свое внимание на анализе композиции романов Сологуба, (“Тяжелые сны”, “Мелкий бес”), Брюсова (“Огненный ангел”) и Белого (“Петербург”). С.П.Ильев пришел к интересным выводам о характере хронотопа (магическое и онирическое пространство), о символизме личных имен, характере художественного мира. Однако исследование С.П.Ильева не ставит своей задачей выявление взаимосвязи художественных структур, свойственных отдельным произведениям.

Цель нашей работы заключается, во-первых, в выявлении специфики художественной структуры отдельных (наиболее значимых в творчестве конкретного писателя) романов Д.Мережковского, В.Брюсова, Ф.Сологуба и А.Белого; во-вторых, в обнаружении типологической общности этих произведений, позволяющей говорить о символистском романе как о целостной системе, проходящей стадии формирования, расцвета и угасания.

Представляется необходимым сделать ряд предварительных замечаний. Прежде всего, требует обоснования правомерность употребления понятия “символистский роман”. Что подразумевает этот термин: особый жанр или модификацию жанра уже существовавшего, или это не жанр вообще, а просто суммарное обозначение некоей совокупности произведений? Не выдвигая априорных суждений, подойдем в начале исследования к этому понятию эмпирически: “символистские романы” – это, прежде всего, романы, написанные поэтами – символистами. Предметное содержание понятия, таким образом, предполагает пересечение воздействия трех факторов: метода (символизм), жанра (роман) и стиля (особой “лиричности”, рельефности, ритмико- интонационной “проработанности” речевого уровня, что свойственно поэзии).

Уже столкновение первых двух факторов рождает проблему: как соотносятся в рамках символистского романа два диаметрально противоположных подхода к художественному освоению действительности? Как взаимодействуют универсализм (свойственный символистскому миропониманию) и установка на исследование конкретно-исторической, “неготовой” (М.Бахтин) современности (предполагаемая жанром романа)?

Прежде всего, задумаемся над причинами, побудившими поэтов – символистов обратиться к жанру романа. Начав с энергичного провозглашения самоценности отдельной личности, символизм довольно быстро ощутил необходимость выхода из тупика субъективности (достаточно вспомнить А.Блока, видевшего драму своего миросозерцания в

сугубом лиризме). Осмысляя путь русского символизма, Блок писал в статье “Три вопроса” (февраль 1908 года) о том, что вопрос “как?” (вопрос о форме) стоял перед “старшими” символистами 1890-х годов; второй этап в развитии символизма (начало 1900-х годов) поставил вопрос “что?” (вопрос о содержании); но затем возник третий, самый соблазнительный, самый опасный, но и самый русский вопрос: “зачем?” [2]. Символизм стремился выйти за рамки литературной школы, стать особым типом миропонимания и жизнетворчества. Тема России, проблема ее пути к спасению становятся центральными в творчестве большинства символистов. Сама историческая эпоха побуждала преодолеть фрагментарность лирического стихотворения, требовала обращения к жанрам стихотворного цикла, поэмы и, наконец, романа.

Кроме того, мифопоэтическое мышление символистов, с характерным для него пантеизмом и эстетизацией земного [3], утверждением “одноуровневости” единичного и всеобщего, стремилась к созданию универсальной картины мира, и в этом – еще одна из причин обращения к роману, ибо и сам жанр романа предполагает ту текстовую целостность, в которой более или менее адекватно “успевает” – в принципе – проявить себя и целостность мифопоэтического сознания [4]. Напомним, что Блок осмыслял три тома своей лирики как единый “роман в стихах”, как трилогию, со сквозными героями, сюжетом, мотивами. Г.А.Гуковский писал об объективном лиризме Блока, а Ю.Тынянов именно на материале его поэзии ввел термин “лирический герой”. С другой стороны, символистский мифологический универсализм личностен (то есть “лиричен”), ибо мировые сущности воплощаются в индивидуальных переживаниях отдельного человека. Так А.Белый писал в статье 1921 года “Памяти Блока”: “... в нем русское есть Чело (Само-), Вече (Со-, Со-бор, Со-вет, Со-весть, Со-знание, Со-мыслие, Смысл) и “Ство” (плоть); он – русское Само-со-знание Человеч-ства. Блок – русский конкретный философ, вспоминающий будущее русской Софии – Премудрости; в нем темы Вл.Соловьева и русской общественной мысли (Лавров, Герцен, Бакунин) сплетаются, сочетаются в некое новое “Само-”: в русское сознание будущего. София облекается в душевную плоть России”. Так возникает еще одна проблема – проблема взаимодействия жанра романа с той своеобразной лирической стихией, которая присуща символизму уже в силу его мифопоэтичности.

Наконец, некоторые особенности самого жанра романа отвечали художественным исканиям символистов. Как известно, М.Бахтин считал роман единственным становящимся, неготовым жанром, создающимся в живом контакте с неготовой, становящейся современностью [5]. (Т.Мотылева в качестве названия для своей книги, посвященной современной немецкой прозе, избирает определение Л.Толстого: “Роман –

свободная форма” [6]). Далее, для жанра романа характерна проблемность (в связи с ориентацией на “продолжающееся и сейчас событие жизни” [7]). М. Бахтин писал: “Для эпоса характерно пророчество, для романа – предсказание... Роман же хочет пророчить факты, предсказывать и влиять на реальное будущее, будущее автора и читателя. У романа новая, специфическая проблемность; для него характерно вечное переосмысление – переоценка...” [8]. Важнейшая проблема романа – проблема личности (как героя, так и автора). Наконец, еще Белинский указывал на способность романа к сущностному постижению явлений действительности; роман должен “совлечь все случайное с ежедневной жизни и исторических событий, проникнуть до их сокровенного сердца – до животворной идеи, сделать сосудом духа и разума внешнее и разрозненное” [9]. Конечно, можно объяснить эти слова “неизжитым гегельянством” Белинского; но универсализм романного образа мира отмечают и современные исследователи: “... роман никогда не ограничивается исследованием отдельных граней или процессов действительности... Его интересуют именно связи между гранями и процессами жизни, он ищет “всеобщую связь явлений” [10].

Символистский роман с помощью мифологического универсализма пытался воссоздать завершенную тотальность бытия (как подчеркивает В.Топоров, мифопоэтические схемы возникают в кризисные ситуации, когда организованному, предсказуемому (“видимому”) космическому началу угрожает превращение в деструктивное, непредсказуемое (“невидимое”), хаотическое состояние [11]), стремился возродить “эпопею”, но “эпопею”, в которой тотальность, метафизическая целостность, исходили бы от индивидуального “я” (А.Белый собирался написать эпопею “Я”). Кроме того, жанр романа, с его ориентированностью на современность (то есть на “проблематичного индивида”, на “несчастное самосознание”), будет посылать импульсы, препятствующие привнесению в мир гармонии, отражая жизненную (психологическую) правду дисгармонии.

Мы стремились рассмотреть историко – литературное явление – символистский роман – в двух аспектах: с точки зрения неповторимой творческой индивидуальности (воплотившейся в оригинальной структуре некоторых произведений разных авторов) и в аспекте межтекстовых связей, обогащающих понимание содержания символистских романов. Анализируя символистский роман, мы хотели бы увидеть переход поэтики в эстетику и в философию жизни. Исходным для нас явились положения М.М. Бахтина об активности формы, сплошь осуществленной на материале, но становящейся формой содержания (“Форма развеществляется и выносятся за пределы произведения как организованного материала, только становясь выражением ценностно – определенной творческой активности эстетически деятельного

субъекта” [12]). Конкретный анализ произведений мы вели, опираясь на идеи работы М.М.Бахтина “Автор и герой в эстетической деятельности” [13].

Библиографические ссылки

1. Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX века // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984.
2. Блок А.А. Собр. соч.: В 8 томах. М.; Л., 1962. Т.5. С.236.
3. Минц З.Г. Блок и русский символизм // А.Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 1. М., 1980. С.103.
4. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С.193.
5. Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
6. Мотылева Т. Роман – свободная форма. М., 1982.
7. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С.473
8. Там же.
9. Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 томах. Т.3. М., 1978. С.325.
10. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982. С.140.
11. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С.193.
12. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
13. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1975.

Глава I

ТРИЛОГИЯ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО “ХРИСТОС И АНТИХРИСТ”: ПРЕДСИМВОЛИСТСКИЕ РОМАНЫ-ПРИТЧИ

Метаисторизм в миропонимании Мережковского

Первая трилогия Д.С. Мережковского “Христос и Антихрист” пришла к читателю в период смены двух веков, двух культурно – исторических эпох в развитии России: “Смерть Богов (Юлиан Отступник)” – в 1896, “Воскресшие Боги (Леонардо да Винчи)” – в 1902, “Христос и Антихрист (Петр и Алексей)” – в 1905 году. Глобальность происходящих перемен подсказывала людям библейский масштаб в оценке современности. Так, Л. Толстой писал в статье “Конец века” (1905): “Век и конец века на евангельском языке не означает конец и начало столетия, но означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения” [1]. Существование на грани эпох обостряло чувства сомнения, – предвечного ужаса” (А. Блок), потерянности человека не просто перед лицом тех или иных конкретных, социально-исторических событий, но перед лицом самого Небытия, Хаоса, наплывающего “лиловыми сумерками” на уютный “дневной” мир, вдруг обнаруживший свою глубинную, роковую, стихийную подоснову.

Символизм, пытавшийся заковать Хаос Гармонией, апеллировал к абсолютно самоценной личности, понятой не как характер и не как социальный тип, а как “онтологический” человек, диалогически соотнесенный с Богом, со всей вселенной: “Ессе Deus – ессе Homo” [2]. Лирический герой стихотворений Мережковского восклицает: “Я Бога любил и себя, как одно”, “Душа моя и Ты – с Тобою мы одни” [IV, 547]. Человеческая личность, стоящая между Богом и творением, жизнью и смертью, временным и вечным, углубляется в представлении Мережковского до “бездны”, воплощая в своей онтологической (не индивидуальной!) судьбе судьбы всего сущего. Вот как выражена мысль о “пограничности” и “титанизме” человека в стихотворении “Двойная бездна” [IV, 546]:

*Не плачь о неземной отчизне,
И помни, – более того,
Что есть в твоей мгновенной жизни,*

Не будет в смерти ничего.

*И жизнь, как смерть необычайна...
есть в мире здешнем – мир иной.
Есть ужас тот же, та же тайна -
И в свете дня, как в тьме ночной.*

*И смерть и жизнь – родные бездны;
Они подобны и равны,
Друг другу чужды и любезны,
Одна в другой отражены.*

*Одна другую углубляет,
Как зеркало, а человек
Их съединяет, разделяет
Своею волею навек.*

*И зло, и благо, – тайна гроба.
И тайна жизни – два пути -
Ведут к единой цели оба,
И все равно, куда идти.*

*Будь мудр, – иного нет исхода.
Кто цепь последнюю расторг,
Тот знает, что в цепях свобода
И что в мучении – восторг.*

*Ты сам – свой Бог, ты сам свой ближний.
О, будь же собственным творцом,
Будь бездной верхней, бездной нижней,
Своим началом и концом.*

Бытие и Небытие, здешний мир и потусторонний, по мысли Мережковского, взаимоотражают друг друга, как два зеркала; сущность их – одна и та же. Между этими двумя “зеркалами” помещен человек, следовательно, в бытии и Небытии отражается именно его личность. “Онтологизируя” (т.е. мифологизируя) человека, Мережковский продолжает традиции Вл. Соловьева [3] и перекликается со многими современными ему мыслителями. Так, Р.А. Гальцева отмечает “теургический титанизм” Н.А. Бердяева [4]; Лев Шестов, по мнению Л.М. Моревой, отстаивает

“онтологическое” достоинство человека (“Мир и человек, лицом к лицу, как две равные величины, оказываются участниками непрерывно длящегося события” [5].

В отличие от романтиков первой трети XIX в., Мережковский сосредоточен именно на проблеме посюстороннего, земного бытия человека, на его “мгновенной жизни”, которая не менее ценна, чем “неземная отчизна”. В этой, конкретной и исторической жизни, предчувствует он те “тайны” и “ужасы”, те глубины “бездны”, которые обычно приписывались миру иному. Сущность метаисторического подхода к исполнению реальной действительности состоит не в исключении или игнорировании исторического, преходящего (“мгновенного”), а в установлении его связи с вечным, метафизическим, вселенским.

Даниил Андреев, продолжая в “Розе Мира” традиции религиозной мысли начала века, приводит слова Сергея Булгакова о том, что метаистория есть “ноуменальная сторона того универсального процесса, который одной из своих сторон открывается для нас как история”. Возражая против сближения метаистории с философией истории, Андреев считает, что метаистория всегда мифологична. Для него это – “лежащая пока вне поля зрения наука... совокупность процессов, протекающих в тех слоях инобытия, которые, будучи погружены в другие потоки времени и в другие виды пространства, просвечивают иногда сквозь процесс, воспринимаемый нами как история” [6]. В.Н.Топоров уточняет, что в метаистории вместо причинно – следственного принципа объяснения используется телеологический [7]. Метаисторизм предполагает унифицирующий подход к историческим эпохам, когда исследователь находит между ними аналогии, сходства, ассоциативные связи, обнаруживающие в конкретном и локальном – всемирно – историческое.

Русские мыслители конца XIX – начала XX века, ощутившие кризис культуры, используют такой метод построения концепций исторического процесса, который вскоре станет характерным для западных философов: О. Шпенглер, А. Тойнби, Й.Хейзинга. Как отмечает Г.М. Тавризян, при широком, обобщенном взгляде “прошлое начинает восприниматься в определенной сущностной целостности: прошлые эпохи становятся как бы единым и нераздельным объектом исторического исследования. Такой подход может быть и весьма плодотворным, но он же допускает грандиозные, субъективные, мало в чем обоснованные ретроспективные конструкции” [8]. Циклически понятая история для символистов есть прежде всего история культуры. Отказываясь от позитивистской идеи линейного прогресса, они стремятся выявить метафизические, иррациональные факторы в истории культуры.

У русской интеллигенции рубежа веков оживляется интерес к древним

мистическим учениям, к теософии и антропософии: “...теософия начинает играть значительную роль в духовной жизни, в культурном нашем слое, и роль ее несомненно будет возрастать”, – считал Н. Бердяев [9]. Человек способен, по выражению Мережковского, “соединять, разделять” земное и небесное, мгновенное и вечное, имманентное и трансцендентное потому, что структура и природа его соединяет антиномичные начала. В работе Н.А. Носова “Духовная лестница св. Исаака Сирина”, изданной в 1911 г., с сочувствием анализируется идея И. Сирина, мыслителя VI-VII вв., о двуприродности (душа и тело) и трехчастном строении человека (тело, душа, дух) [10]. М. Гершензон в статье “Нагорная проповедь” мыслит строение человеческого духа трехъярусным: бессознательная “физиологическая духовность” (хотения, влечения, чувства) – личность, “я” (безотчетные знания, уверенности) – самосознание [11]. “Гражданином трех миров” называет человека Р. Штейнер, выделяя в структуре личности тело – душу – дух. Он утверждает, что “я” живет в теле и душе; дух же живет в “я”. “И то, что есть в “я” от духа, то вечно. Это “я” – Самодух” [12].

Сложная структура личности предполагает сложную структуру реальности, окружающей эту личность. Действительно, Р. Штейнер различает три мира: физический, мир душ и страну духов; видимый и невидимый миры, физический мир, мир желаний, мир мысли, царство Духа называет Макс Гендель, описывая космогоническую концепцию розенкрейцеров [13]. Н.А. Носов, интерпретируя учение И. Сирина, говорит о “константной” и “виртуальной” реальностях [14]. Причем, все миры – нераздельны в пространстве, они взаимопроникают друг друга и полем их соединения является человек. Отсюда проистекает ряд последствий. Во-первых, как мыслил еще Гераклит, человек пребывает в двойственности, испытывает вечную противоположность между временным и вечным. Душа его подобна и Богу, и червю. Человек занимает место между богом и животным. Во-вторых, человек относительно самовластен (“Ты сам – свой Бог”, – пишет Мережковский).

Основная цель эволюции человека – примирить низший и высший миры: “Я стал человеком в великой природе..., но природа не завершила своего дела. Это завершение я сам должен взять на себя... Там, где остановилась природа, в стране духа, должен я созидать далее “(Р. Штейнер) [15]; именно теперь, в пятую эпоху Земли, наступило время объединить дух с телом [16]. Сходную мысль высказывает Е. Трубецкой, исходя при этом не из метаисторического, а из вполне конкретно – исторического восприятия трагических событий первой мировой войны: завершая публичную лекцию “Умозрение в красках”, он говорит о том, что человек не может оставаться только человеком, он должен вырасти или в Бога, или в зверя, и сейчас человек находится на распутье [17]. Итак, необходим длительный процесс

очищения, эволюции, “обожения” человека, для того, чтобы преодолеть его двуприродность, согласовать его греховность, несовершенство и его богоподобность. Во-вторых, путь к синтезу в человеке лежит через углубление самопознания, одновременно являющегося познанием мира, ибо мир есть проекция, зеркальное отражение сущности человека (мир, как большой человек, по мысли П. Флоренского [18]), а человек есть как бы “сокращенная копия” мира.

Таким образом, человек живет в себе, но не для себя, а для мира, его внутренняя, духовная сущность простирается далеко за пределы отдельного существования (так учат теософы [19]). Но, с другой стороны, появляется опасность самообожествления, замкнутости на самом себе, когда человек становится “своим началом и концом”, по словам Мережковского. Уравнение статуса Человека и Мира, “онтологизация” личности могут обернуться тупиком индивидуализма. Спасением от него представлялись Мережковскому две силы: христианство и революция, сливающиеся в понятие “мистической революции”. Такое соединение обусловлено своеобразной трактовкой христианства, предпринятой Мережковским. Выстраивая метаисторическую схему, Мережковский исходит из конкретной исторической ситуации. Догматическое православие в начале XX века уже не пользовалось абсолютным авторитетом и не могло отвечать на запросы человека, свергнутого в “водоворот эпохи” (А. Блок). Это тонко почувствовал В. Розанов, считавший, что “православие в высшей степени отвечает гармоническому духу, но в высшей степени не отвечает потревоженному духу” [20].

Подобно Н. Бердяеву, делившему христианство на “историческое” (устаревшее, нетворческое) и “мистическое” (соединенное с культурой) [21], Мережковский проводил грань между историческим и апокалиптическим христианством. Именно мистика дает непосредственное ощущение Бога в собственной душе. Христианство многое вобрало из древних религий, из учения гностиков. Например, М.П. Холл указывает, со ссылкой на Годфри Хиггинса, что Вакх (Дионис) – одна из самых ранних языческих форм христианского мифа: “Родила его Непорочная Дева 25 декабря. Он свершил великие чудеса на благо человечества, превращая воду в вино, ехал в триумфальной процессии на осле, был приговорен к смерти Титанами и восстал из мертвых 25 марта. Он всегда назывался Спасителем. В Мистериях он предстал перед народом как дитя. Христиане в Риме праздновали этот день как Рождество” [22].

Но мистерии существовали только для избранных, “посвященных”; христианство же явило тайны мистерий для всего человечества. По мнению Р. Штейнера, “Христианство выросло из мистерий. Мудрость его рождается сама в Апокалипсисе как мистерия, но мистерия, стремящаяся выйти из

рамок мистерий древнего мира. Единичная мистерия должна стать мистерией вселенской. Может быть усмотрено противоречие между утверждением, что в христианстве раскрыты тайны мистерий, и тем, что переживание духовных видений Апокалипсиса именуется христианской мистерией. Это противоречие исчезает, если вспомнить, что таинства древних мистерий были раскрыты событиями в Палестине. Сняты были покровы с того, что дотоле было закрыто в мистериях” [23].

Христианство, по Штейнеру, явило “сокровенного бога” мистерий; каждый человек получил в образе Христа мощный импульс совершенствования. Мережковский ценит христианство именно как основу всечеловеческого объединения, оно, в его представлении, вовсе не враждебно язычеству – этому “христианству до Христа”: “...религиозное наследство есть не что иное, как непросветленное, неосознанное христианство, непройденный путь ко Христу, откровение Отца, которое предшествует откровению Сына, Ветхий завет, как чаение Нового” [24]. Например, М.Кузмина привлекало не только русское старообрядчество, но и странное смешение языческого и христианского в раннем христианстве: “Но я положительно безумею, когда только касаюсь веков около первого; Александрия, неоплатоники, гностики, императоры меня сводят с ума и опьяняют, или скорее не опьяняют, а наполняют каким-то эфиром; не ходишь, а летаешь, весь мир доступен, все достижимо, близко. Пусть мне будет прощено, если я самомнителен, но я чувствую, что рано или поздно могу выразить это и хоть до некоторой степени уподобиться Валентину и Апулею” [25]. Такая жажда веры (“чаение” Христа), считает Мережковский, характерна для современных интеллигентов, – “религиозных неверующих людей” [26]. Таким людям свойственна не религиозность, а “мифологический – суеверный мистицизм”, если воспользоваться определением Д.Н. Овсяннико-Куликовского, представляющий собой “религиозность мнительную и тревожную”, жаждущую непосредственного общения с божеством, верующую в прямое вмешательство в личную жизнь человека как бога, так и дьявола, нетерпеливо ждущую чудес [27].

Церковь, историческое христианство, не открывает таким людям “неизвестного Христа”, считает Мережковский, а, напротив, уводит от него. Соединение церкви с государством порабощает мир. Христианство изолгалось, став государственной религией [28]. Революция, призванная свергнуть самодержавие – царство зверя, царство Хама – вернет религии ее значение как пути к всечеловеческому. В статье “Христианство и государство” Мережковский пишет: “Христианство не преодолело государства (римского – Н.Б.); но и государство в христианстве утратило тот абсолютный смысл, который имело в язычестве, – перестало быть религиозной целью и сделалось эмпирическим средством (...) именно это

сознание и есть, по преимуществу, революционное сознание нового и в самом отступлении от христианства христианского человечества” [29]. Завершая статью “Цветы мещанства”, Мережковский пророчит: “В революции правда человеческая становится Божеской; в религии правда Божеская становится человеческой; обе эти правды должны соединиться в новую, совершенную, Богочеловеческую истину” [30]. В такой революции интеллигенция – носительница культуры соединится с народом – носителем религиозного сознания, объединяющего все явления жизни в одно прекрасное целое. Народ (“плоть” нации) соединится с интеллигенцией как ее “духом”. Н. Дворцова, исследуя “диалог” Пришвина с Мережковским, отмечает, что хотя В. Базаров, Р. Иванов-Разумник, В. Розанов с недоброй иронией отозвались о поездке Мережковского на Светлое озеро (“опыт слияния” с народом), но, например, Блок сумел разглядеть в душе утонченного европейца “мужичий угол”.

Автор статьи пишет: “Пришвин на Светлом озере сталкивается с загадкой: что соединило здесь эстета Мережковского, явившегося к граду Китежу не в лаптях, а барином и даже с урядником на козлах, с русскими мужиками, заявившими Пришвину: “Мережковский наш”. Его объединила с мужиком главная тема русского раскола – антихрист..., мироощущение человека, “настоящего не имеющего, грядущего града взыскующего” [31]. “Революция духа” будет эсхатологической, ознаменует прерыв исторического течения времени: “...мы еще верим во всемирно-исторический прерыв, в тот внезапный поворот, апокалипсис – нового неба и новой земли” [32]. Особая мессианская роль русского народа объединяется Мережковским чертами национальной психики: “русский народ бездарен в творчестве государственных форм, потому что его истинное призвание – создать не государство, а теократию, живое тело церкви”, русским свойственна “неутолимая тоска... о грядущем царе – Мессии, соединителе правды земной с правдой небесной” [33]. Вместе с тем, Христос Грядущий будет Христом вселенским, а не Мессией народным; каждый народ должен умереть во вселенстве, чтобы воскреснуть в Богочеловечестве [34].

Трактовка “русского мессианизма” Мережковского далека от национализма и сближается с позицией Е. Трубецкого. В феврале 1912 г. Е.Н. Трубецкой читал на собрании Религиозно-философского общества реферат “Старый и новый национальный мессианизм”. Идея “русского Христа”, мечта о Москве – Третьем Риме зародилась еще в допетровской Руси. В XIX веке, напоминает Е. Трубецкой, эти идеи были продолжены Хомяковым, Достоевским с позиций критики католицизма как смешения церкви и государства. Мечта Вл. Соловьева о русской теократии, примиряющей Запад и Восток, католицизм и православие кажется автору реферата утопичной. Из современных мыслителей Е. Трубецкой выделяет

позицию Н. Бердяева, продолжающего в своей “русской идее” правоверный мессианиззм и, с другой стороны, стремление С. Булгакова, стремящегося избежать национализма, признав правомочность понятий “русский Христос”, “итальянский Христос”, “французский Христос” и т.п.

По мнению Е. Трубецкого, следует не подчеркивать различия в национальном восприятии христианства, а видеть то общее, что сближает национальные религиозные представления. Единственный верный путь, по Е. Трубецкому, заключается в необходимости пожертвовать земным (“языческим”) национальным мессианизмом ради идеи всеединства народов, верующих во Христа. Каждый народ – обитель Христова. Духовное содержание католицизма ориентировано на волевою, “римскую”, энергию; протестантизм в Германии проникнут духом свободного исследования. Особенность же русской духовности – мистическое христианство, которое олицетворяется образом неумирающего апостола Иоанна, христианство апокалиптических откровений, с его прозрением в тайну воплощенного Слова, в тайну человека, обоженного во Христе [35].

Для понимания собственно эстетической концепции мира Мережковского, обусловившей его художественный метод, представляется существенным сделать следующие выводы из характеристики его метаисторической позиции. Во-первых, антиномичность как средство осмысления действительности отражала катастрофизм реальной исторической ситуации в России на рубеже эпохи. Далее, концепция Мережковского давала ощущение поступательного движения истории, преодолевала страх конца, трепет перед лицом хаоса и небытия. Она повсюду преломляла идею эволюции, развиваемую розенкрейцерами, как “историю прогресса духа во времени”, как путь, идущий по спирали – “Вперед, Вверх, Вечно!” и имеющий целью – Сверхчеловека [36].

Путь духовного восхождения, по мнению Мережковского, совершается не помимо и не поверх земного и исторического мира, а в нем самом. И здесь он близок к теософскому учению о духовном совершенствовании человека: “Преходящее уже больше не привлекает его только ради себя самого, как это было раньше; оно становится для него еще и членом и символом вечного. И он научается любить это вечное, которое живет во всех вещах. Оно становится близким ему, как раньше ему было близко преходящее. И благодаря этому он не отчуждается от жизни, он лишь научается каждую вещь оценивать сообразно ее истинному значению” [37]. Однако, в отличие от теософии, Мережковский выстраивает не эволюционно-поступательную, а революционную, апокалиптическую концепцию истории, предполагающую тайну, чудо, преображение, а не механическое примирение полярностей [38].

“Онтологизация” человека как объекта рассмотрения способствовала преодолению жесткого детерминизма характера обстоятельствами. Человек

становится равновеликим вселенной. И в человеке, и в мире действуют одни и те же силы, одни и те же законы. С этих позиций автор получал возможность интегрировать самые разнородные сферы и явления действительности: от текущей политической “злобы дня” до коллизий древних мистерий, обнаруживать единство (изоморфизм, синэргетизм) в мире культуры и в мире природы. Так, Мережковский – критик обнаружил в истории русской литературы XIX века, в творчестве Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Гончарова, Тургенева, Л. Толстого и Достоевского ту же борьбу Христа и Антихриста, язычества и Христианства, что и в истории русского народа, и во всемирной истории, и в войнах, революциях начала XX века.

Метаисторизм выявляет соответствия и преемственность разных культурных эпох: прошлое не отбрасывается, а преобразуется в настоящем и будущем. Культурологический пафос Мережковского не только противостоял культурному нигилизму, но и отражал объективные закономерности истории. Так, Д.С. Лихачев отмечает факт христианизации язычества на Руси. Исследователь утверждает, что “язычество не отрицательная величина. Оно представляет собой определенную культурную ценность, которая с принятием христианства не обесценивается, а поднимается на высоту иного миропонимания. Есть такие строки в одном из псалмов: “всякое дыхание да хвалит Господа...” Языческое представление о “всяком дыхании” поднято здесь на недостижимую для язычества ступень” [39]. Современник Мережковского Г.П. Федотов в работе “Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам” отмечает, что генетически структура народной религии складывается из трех слоев: “из древней народной религии Матери-Земли, на которую легли два христианских пласта – религия закона (канонический устав церкви) и религия жертвенного кенозиса (живая традиция святости)” [40]. “Умозрением в красках” назвал Е. Трубецкой русскую икону. Может быть, синтез Духа и Плоти, этического и эстетического, христианского и языческого – вовсе не кощунственная идея, а отражение реальных особенностей русской духовности?

Смысл устремлений Мережковского заключается в поисках утраченной гармонии в человеке. Он писал: “Историческое христианство усилило один из двух мистических полюсов святости в ущерб другому... В учении Христа все отдельные радужные цветы жизни, достигая высшей степени яркости, сливаются, наконец, в один Белый цвет Воскресения, то есть высшего утверждения плоти и духа; в историческом христианстве эти радужные цвета постепенно слабеют, затухают и, наконец, совсем уничтожаются в одном черном свете смерти, умершвления, последнего отрицания плоти и духа: пост, скорь, боль, страх – вот постепенно сгущающиеся тени, которые сливаются в один черный монашеский цвет исторического христианства.

Весь древний, многоцветный, многоязычный мир, со всеми своими

сокровищами искусства, общественности, мудрости – все “язычество”, которое если и не нашло, то ведь не даром же искало “святой плоти” – хотя и принято, впитано историческим христианством стихийно, бессознательно, но христианским сознанием, разумом, Логосом отвергнуто, как “мир, лежащий во зле” – слишком светлый, светский. Таким образом, в христианстве человечество как бы само на себя восстало и само себя отринуло... В жизни не только каждого отдельного человека, но и всего человечества произошло безвыходное раздвоение, безвыходное трагическое противоречие” [41].

Итак, эстетический критерий оценки религии оказывается центральным для мировоззрения Мережковского. “Культура из варварства, человечество из зверства, любовь из вражды – вот закон вселенского бытия, которому подчиняется всякое бытие – частное, национальное, государственное. И горе народу, который этот закон попирает” [42]. Через гармонию, красоту лежит путь духовного восхождения, путь к синтезу Духа и Плоти, Земного и Небесного.

И однако, бросается в глаза умозрительность концепции Мережковского, его “вербальная диалектика”, по выражению В.А. Кувакина. Чаемый синтез существует только как идеологический конструкт, он не соединен с “плотью”, с живым чувством и оказывается, при попытке нарисовать его картину, жесткой абстракцией. Уже А. Долинин едко отметил присущую Мережковскому “болезнь культуры”, вследствие которой “его взгляд глубокий в деталях, много постигающий в созерцании и в то же время безнадежно-беспочвенный в своих выводах” [43]. “Пленником культуры” называет Мережковского и О. Михайлов [44]. Однако, при всей умозрительности и даже схоластике построений Мережковского идея синтеза антиномий уже идет вразрез с формальной логикой. “Закон исключенного третьего”, по мнению П. Флоренского, столь важный для логического (“словесного”) мышления, теряет силу в мышлении интуитивном [45]. Наша задача – исследовать соотношение жесткого замысла автора-проповедника и реального воплощения этого замысла в принципах и приемах художественного мира романов Мережковского.

* *

*

Вопрос о жанровой специфике романов Мережковского не получил в современном литературоведении однозначного решения. Метаисторическая концепция Мережковского, не отрицающая факты реальной истории, но мифологизирующая их, складывается в результате воздействия двух

импульсов: правды исторического факта и авторской историософской мысли. В известной мере, противоречивые трактовки романов писателя в критике связаны с абсолютизацией одной из сторон их содержания. Так, ряд исследователей рассматривает произведения Мережковского как собственно исторические романы и критикует их за “антиисторизм”. Е. Любимова [46], например, сопоставляет образ Леонардо да Винчи в книге М.В. Алпатова “Художественные проблемы итальянского Возрождения” (М., 1976) и образ, созданный Мережковским. Там, где портреты художника совпадают, Е. Любимова признает творческую удачу Мережковского, а там, где они не совпадают, она находит нарушение романистом исторической правды. Концепция Петра и Алексея, созданная Мережковским, далека, по мнению Е. Любимовой, от истинного смысла этой трагедии. Сходную методологическую позицию занимает и Дм. Панченко. Он сопоставляет историю Леонардо да Винчи с жизнеописанием, сделанным Джорджо Вазари (1511 – 1574) и приходит к выводу, что Мережковский лишь слегка редактировал его. Метод писателя, по мнению Панченко, заключается в опоре на документ (хроники, записные книжки, завещания и др.). Хотя Мережковский несколько модернизировал прошлое, внося в него приметы декадентского “комплекса” скуки и усталости, но историзм его несомненен: “...роман Д.С. Мережковского “Воскресшие боги. Леонардо да Винчи” целиком опирается на исторические свидетельства. В том, что касается самого героя – его жизни, творчества и суждений, а также обстоятельств, в которых он жил, автор почти ничего не придумывает” [47]. Вместе с тем, считает Дм. Панченко, Мережковский не сумел осмыслить ход истории и создать адекватные характеры [48]. К подобному выводу приходит и О. Михайлов: с одной стороны, Мережковский остается “внутри” исторического документа, занимаясь сбором и систематизацией материала, с другой стороны, он идет от умозрительных, субъективистских схем [49].

Дилемма исторического и метаисторического рассматривается этими исследователями как противоречие между материалом и авторским замыслом, причем разрешается это противоречие не в пользу художественности – она, якобы, перерождается в иллюстративность. О.В. Дефье считает, что у Мережковского “идеи довлеют над образами, лишая их жизненности, эмоциональная природа искусства как бы входит в противоречие с рассудочностью автора” [50]. К мысли о том, что рассудочность подавляет художественность у Мережковского, приходит и А.Л. Григорьев, называя писателя “историческим романистом”, но не “истинным писателем-историком”: “Лишенные убедительности внутренней жизни герои Мережковского были похожи на манекены, одетые в исторические костюмы и произносящие речи, которые напоминают цитаты из исторических источников” [51].

О нарушении Мережковским “элементарных требований” художественности – психологизма и естественности – писал еще А. Долинин в “Русской литературе XX века” (под ред. С.А. Венгерова): “Что и “требуется доказать” – вот что господствует над всеми эпическими произведениями Мережковского, определяет весь план, всю композицию трилогии в ее целом и каждой ее части в отдельности, направляет деятельность любого из героев, руководит жизнью, судьбой как единичных лиц, так и огромных масс. Ибо все используется автором как материал для его чисто-умственных построений, как мертвая косность, которую он насильно втискивает в свои голые и абстрактные схемы” [52]. Наиболее резкий приговор выносит И.А. Ильин: “Искусство это? Но тогда это искусство, попирающее все законы художественного. Религия это? Нет – скорее безверие и безбожие” [53]. Думается, что все названные выше исследователи стремятся “наложить” на символистские концепции произведения каноны традиционного, прежде всего, реалистического искусства. Но можно подойти к романам Мережковского и с иных позиций. Так, А. Блок в статье “О Мережковском” утверждал, что “Петр и Алексей” – не роман, а “скорее историко-философский трактат” [54]. Б. Зайцев находит, что исторический роман для Мережковского – лишь повод высказывать идеи: “Леонардо” – вроде исторического романа. Но именно “вроде”. Настоящим художником, историческим романистом (да и романистом вообще) Мережковский не был. Его область – религиозно-философские мудрствования...” [55].

Принципиальную философичность Мережковского подчеркивал В.Ходасевич, называя его произведения “романами-притчами” [56]. Традицию философской интерпретации произведений Мережковского продолжила З.Г. Минц. Она высказала чрезвычайно продуктивную мысль о том, что именно историософская идея – главный герой трилогии, ее становление и составляет главную сюжетную пружину книги. “Христос и Антихрист”, – пишет исследовательница, – роман мысли... Он – важная веха на пути русской и мировой литературы от “полифонического” (М. Бахтин) романа Достоевского к “концептуальному” роману XX века” [57].

Заслуга Мережковского заключается в том, что он “первый соединил универсализм символической картины мира с интересом к истории и тем самым вывел все направления на магистральные пути русской культуры XX века” [58]. Вероятно, жанр романов Мережковского приближается к параболе, к символической притче. В параболе иносказательный план не подавляет предметного, ситуативного, а изоморфен ему, взаимосоотнесен с ним [59]. Ощущение притчевости усиливается, помимо прочего, включением в текст романов мифов, аллегорических рассказов, легенд. Так, реальный пейзаж – заповедная роща на берегах Оронта, которую посещает Юлиан – становится предметным воплощением зачарованных античных богов

благодаря тому, что именно здесь, в этом, географически точном, пространстве, некогда совершилось мифологическое событие. Рассказ о нимфе, спасающейся от преследований Аполлона и превращенной матерью Латоной в лавровое дерево – Дафну, предвяет ситуативное (сюжетное) описание роши. В результате запах (сладкий и зловещий аромат), звук (безмолвно падающие капли воды, как слезы немой любви), цвет (черный и ослепительно белый), свет (бледный, почти лунный, траурный и нежный) воспринимаются как конкретно-чувственная реализация мифа; сам же древний миф словно продолжает свое существование в настоящем: “И всюду в роше царили запустение, тишина, сладкая грусть влюбленного бога” [I, 237]. Притчи (“таинственные сказки, подобные загадке”) записывает в своем дневнике и рассказывает своим ученикам Леонардо да Винчи. В этих притчах житейские ситуации или изгибы личной судьбы поднимаются на уровень мифологического обобщения. Такова, например, притча о темной Пещере, возбуждающей страх, который, однако, преодолевается любопытством к сокрытой в ней чудесной тайне [II, 183].

Мифологема “пещеры” вообще активно использовалась символистами, особенно Ф.Сологубом (“Я живу в темной пещере...”). В первом сборнике И. Анненского “Тихие песни” страхи и соблазны пошлой действительности, преследующие лирического героя, внутренне соответственного с Одиссеем, материализованы также в мифологеме пещеры Полифема [60].

Помимо жанровой природы романов Мережковского, разночтения в критике вызывает и сама авторская позиция, что явно противоречит якобы однозначной схематизации и иллюстративности его произведений. Так, если Вл. Попов считает, что автор оправдывает деятельность Петра I (“Дело Петрово – дело Христово”) [61], то по мнению Е.Любимовой, в романе Мережковского “Петр Великий отходит далеко на задний план и на авансцену выходит Петр-Антихрист, губитель русской церкви, палач, собственноручно рубящий головы стрельцам, замучивший почти до смерти родного сына, потехи ради издевавшийся над людьми, распутник, пьяница и сквернослов” [62].

Вызывает некоторое сомнение и финальный вывод З.Г.Минц. В начале статьи она утверждает, что “вне русского реализма XIX века трилогия Мережковского не могла бы быть создана”, а завершает статью указанием на политическую наивность “слепого пророка” Мережковского, он “удумал отречься от всей предшествующей культурной традиции, как император Юлиан от христианства. Последователь Ницше, он захотел проклясть гуманистическую традицию культуры, а с ней и ее европейский стержень – христианство и прославить эстетизм стихийной силы титанов, красоту аморализма и свободу разрушения гуманизма”, правда, считает З.Г.Минц, такой “антихристов” замысел не удался автору: он не проклял, а

благословил... [63]. Но ведь метаисторическая концепция Мережковского была ориентирована не на редукцию одного из противоположных начал, а на их органический синтез. Идея синтеза, идея соединения, как показывает М.Ю.Коренева, была абсолютно чужда Ницше [64]. Исследовательница считает, что комплекс схематизированных идей Ницше как “певца жестокости”, сложившийся в восприятии русской интеллигенции начала XX века, служил для Мережковского предметом полемики, отталкивания, а не позитивного развития. М.Ю.Коренева анализирует противоположность трактовок “красоты”, “античной культуры”, “христианства”, “сверхчеловека” у немецкого и русского мыслителей.

Понятие “Антихриста” у Ницше связано с абсолютным отрицанием христианства как религии слабого и больного человечества, это понятие предполагает совершенно иную систему антихристианских ценностей. Понятие “Антихрист” у Мережковского претерпевает эволюцию: от воплощения “новой красоты”, соединявшей дух и плоть, до Антихриста как сатаны, богоборческой силы зла. Сам Мережковский видел истоки нового религиозного сознания в глубине христианского учения. М.Ю. Коренева считает неправомерным отождествление критикой начала века концепции личности в романах Мережковского с идеей “сверхчеловека” у Ницше.

В основе поступков главных героев трилогии лежит не воля к власти, а воля к “новой красоте” ; это не герои, творящие зло, сметающие все на своем пути, а герои ищущие, сомневающиеся, подверженные Року. В целом, утверждает автор статьи, русская трактовка идеи “сверхчеловека” предполагала не “преодоление”, а бесконечное совершенствование человека. Исследование М.Ю. Кореновой предостерегает от опасности односторонней интерпретации как замысла трилогии Мережковского, так и его художественного решения.

Наш взгляд на первую трилогию Мережковского как на произведение, давшее импульс развитию всего жанра символического романа в русской литературе, требует, прежде всего, анализа принципов и приемов совмещения исторического и надысторического, исторического и мифологического начал в художественной структуре. Задачу их соединения ставил перед собой и автор, считавший, что “истинный символизм требует реального ощущения двух миров, реального касания к мирам иным” [65].

“Архитектурность” романов мысли

Первым и важнейшим средством обнаружения в историческом – метаисторическом является универсализм – сверхобобщения, установление аналогий между эпохами, взятыми в огромных исторических масштабах. Стремление к сверхобобщениям вызвало обращение к форме трилогии –

триптиха, цикла, состоящего из трех частей, но представляющего собой единое целое. Целостность трилогии обусловлена не только сквозным “метасюжетом” всех трех частей, но и преломлением в каждой отдельной части общей идеи целого. Античность, эпоха Возрождения, время Петра I выступают как три этапа в трагедии человеческого духа, сталкивающегося с надындивидуальным мировым законом.

В предисловии к первому изданию “Юлиана Отступника” (1896) Мережковский раскрывал замысел своей трилогии: “Эта книга есть первая часть эпической Трилогии, то есть произведения, состоящего из трех частей, самостоятельных и в то же время связанных внутренним единством. Действие, с каждой новой частью, переносится из народа в народ, изображаются эпохи, отделенные веками, но сущность драмы остается та же, от начала до конца. Выше всех условий времени и народностей, развивается действие единой всемирно-исторической трагедии. Выбрав из нее три акта, трех героев, в которых отразились борьба христианского и языческого начала, автор объединяет три действия в одну картину... Первоначально намерение автора заключалось в том, чтобы не издавать отдельных книг, пока все произведение не будет готово: ибо только в единстве Трилогии, в архитектурной связи с целым, отдельные части могут получить свое должное значение...” [66].

Критики справедливо отмечали логический схематизм общего сюжета трилогии. Опора на гегелевский принцип триады, заменявшая мистический синтез чисто логическим, явственно очерчена в следующих словах автора: “Всякая эволюция проходит через три объективные момента. Первый момент – есть первое низшее интегральное единство, слитность противоположных начал; второй – их разъединение, дифференциация; третий – последнее соединение, совершенная интеграция в высшей эволюционный тип. Первый момент – тезис; второй – антитезис; третий – синтез. Все дохристианские религии, от языческого политеизма до еврейского монотеизма, утверждают низшее, недифференцированное единство мира и Бога, земли и неба, духа и плоти; утверждают объективное природное бытие, космос, как единственно абсолютное... Все эти религии суть откровение Бога-Отца, как единого абсолютного безличного объекта, которым поглощается все частное, субъективное, личное бытие. Христианство нагружает это первое интегральное единство, дифференцирует и противопоставляет субъект объекту, личное безличному. Оно есть откровение абсолютного субъекта, личности, Сына Божьего, который воплотился в Личности Человеческой – во Христе. Объявив, что и царство Христово не от мира сего, оно тем самым разделило мир на два порядка – феноменальный и трансцендентальный, земной и небесный, плотский и духовный. Теперь наступает третий и последний момент религиозной эволюции – откровение Духа, которое

соединит откровение Отца с откровением Сына. Религии дохристианские – тезис; христианство – антитезис; религия Духа – синтез. Первый Завет – религия Бога в мире. Второй Завет Сына – религия Бога в человеке – Богочеловек. Третий Завет – религия Бога в человечестве – Богочеловечество. Отец воплощается в Космосе, Сын – в Логосе, Дух – в последнем соединении Космоса с Логосом, в едином соборном вселенском существе – Богочеловечестве” [67].

В этих автокомментариях представляется важным указание на “архитектурный” характер связи отдельных частей в составе трилогии и пространственная интерпретация триады (есть “низший” уровень, есть земной и есть небесный миры). Огромный временной (исторический) массив воспринимается в трилогии как образ пространственный. “Соборное вселенское существо – Богочеловечество” находит свой пространственный эквивалент в соборе как архитектурном ансамбле, включающем и музыку (пение), и живопись, и скульптуру, и действие, причем вся его изобразительно-выразительная поэтика имеет отчетливо символический смысл.

Важность этой ассоциации подтверждается постоянным включением в сюжетную ткань романов образов соборов, храмов, церквей. Они являются не только элементами исторического фона, на котором действуют герои, но и воплощают, кристаллизуют основную идею: устремленность от “земли” к “небу”, гармоническое слияние “духа” и “плоти” в красоте, победу над быстротекущим временем.

В храме богини любви Афродиты освобождается десятилетний Юлиан от плена “земной любви”: “Храм стоял на холме, открытый со всех сторон. Белый мрамор ионических колонн, облитый солнцем, с негой купался в лазури; и темная теплая лазурь радовалась, обнимая этот мрамор, холодный и белый, как снег; по обоим углам фронтона увенчан был двумя акротэрами в виде грифонов: с поднятой когтистой лапой, с открытыми орлиными клювами, с круглыми женскими сосцами вырезывались они гордыми, строгими очертаниями на голубых небесах. Склонившееся солнце еще озаряло верхний ряд капителей с тонкими завитками, похожими на кудри; а внизу был уже сумрак. С треножника пахло пеплом сожженной мирры... Юлиан смотрел ненасытно. Время остановилось” [I, 52-53].

Символическим воплощением духа Возрождения предстает во втором романе строящийся собор Рождества Богородицы: “Кругом поднимались, как будто реяли сталактитоподобные, остроконечные башни, иглы, ползучие арки, каменное кружево из небывалых цветов, побегов и листьев, бесчисленные пророки, мученики, ангелы, смеющиеся рожи дьяволов, чудовищные птицы, сирены, гарпии, драконы с колючими крыльями, с разинутыми пастьми, на концах водосточных труб. Все это – из чистого

мрамора, ослепительно белого, с тенями голубыми, как дым, – походило на громадный зимний лес, покрытый сверкающим инеем. ...казалось, что все великое здание живет, дышит, растет и возносится к небу, как вечная хвала Марии Рождавшейся, как радостный гимн всех веков и народов Деве Пречистой, Жене, облаченной в солнце” [I, 419-420].

Через образ московского Кремля, познавшего “мерзость запустения” и все же прекрасного, но уже не земной красотой, выражается в третьем романе мысль о том, что “древнее солнце московского царства познало запад свой в темном чухонском болоте, в гнилой осенней слякоти... в белой страшной петербургской ночи”. Измученный царевич Алексей погружается в волны воспоминаний, и толчком для них послужил вид Кремля: “Тихий свет вечерней теплился, как свет лампы, на белых стенах. Золотые соборные главы рдели как жар. Небо лиловело, темнело, цвет его подобен был цвету увядающей фиалки. И белые башни казались исполинскими цветами с огненными венчиками... В густом воздухе дрожали медленные волны протяжного гула и звона, как будто часы перекликались, переговаривались о тайнах прошлого и будущего” [II, 507]. Затем, очнувшись от воспоминаний, царевич увидел, что давно уже ночь: “Белые башни соборов сделались воздушно-голубыми, еще более похожими на исполинские цветы, райские лилии. Золотые главы тускло серебрились в черно-синем звездном небе. Млечный путь слабо мерцал. И в дуновении горней свежести, ровном, как дыхание спящего, сходило на землю предчувствие вечного сна – тишина бесконечная” [III, 519]. Храмы, изображенные, как правило, снаружи, организуют ландшафт и воздушно-световую среду, придавая художественному миру особую устойчивость благодаря тому, что время в линиях соборов как бы отвердевает в пространство. Помимо храмов устойчивость и архитектурную уравновешенность придают пространству трилогии те замки и дворцы, в которых пребывают герои (Мацеллум в “Юлиане”; замок Моро, дворец Чезаре Борджа, папы Александра VI, заброшенный маленький замок Дю Клу, в котором встретил смерть Леонардо; дом царицы Марфы, Зимний дворец, Петергоф и т.д.).

Архитектурные ансамбли, стоящие в веках, не только напоминают о вечном среди исторического потока текущей жизни, но и преобразуют “горизонтальное” время в “вертикальное”, ведущее от “земного” к “небесному”, от царства Плоти к царству духа.

Пространственная проекция времени воплощает важнейшую для Мережковского идею синтеза. Герои романов ищут синтез, они еще только предтечи будущего и не достигают его, мучаясь и страдая. Но грядущий синтез уже присутствует в окружающем их мире – в произведениях искусства. “Неизвестный Христос” был уже известен первым христианам. Арианская церковь св. Маврикия, на куполе которой изображен грозный,

темный, исхудалый лик Христа Карающего, так напоминающего византийских императоров, сложена из камней разрушенного храма Аполлона, а внизу, на гробнице первых времен христианства, виден мраморный барельеф: “Там были изваяны маленькие нежные Нереиды, пантеры, веселые тритоны; и рядом – Моисей, Иона с китом, Орфей, укрощающий звуками лиры хищных зверей, ветка оливы, голубь и рыбы – простодушные символы детской веры; среди них – Пастырь Добрый, несущий овцу на плечах, заблудшую и найденную Овцу – душу грешника. Он был радостен и прост, этот босоногий юноша, с лицом безбородым, смиренным и кротким, как лица бедных поселян; у него была улыбка тихого веселья” [I, 47]. В монашеском раю, изображенном монахом Парфением, соединились образы Эллады, Ассирии, Персии, Индии, Византии и смутные веяния будущих миров [I, 194]. Арсиноя лепит из воска маленькое изваяние бога “с прекрасным олимпийским телом, с неземной грустью в лице” [I, 304].

В картине Леонардо у св. Анны – улыбка вечно юной Сибиллы; Иоанн Предтеча обольстительно прекрасен, как Вакх. Иконописец Евтихий в иконе “Всякое дыхание да хвалит Господа” изображает “вместе с небом и преисподнею, огнем и духом бурным, холмами и деревьями, зверями и гадами, людьми и силами бесплотными”, античного бога – зверя Кентавра [II, 279]. Мир, окружающий героев Мережковского – это мир культуры, в котором прошлое, настоящее и будущее сосуществуют, и не только в произведениях искусства, но и в предметах домашнего обихода, в утвари (в каждой мелочи бедного быта в домике жреца Олимпиодора чувствуется древнее изящество, даже в стройных очертаниях простой глиняной амфоры с дешевым оливковым маслом [I, 48]; Петр I вытачивает из карельской березы крышку бокала, украшенную маленьким Вакхом с виноградной гроздью [II, 589]). Временной принцип последовательности заменяется пространственным принципом сосуществования, рядоположенности.

Пространственную монолитность выражает и соотношение времени сюжетного, движущегося из прошлого в будущее, с временем авторского замысла, направленного от настоящего в прошлое. В предисловии к своему переводу с древнегреческого романа Лонга “Дафнис и Хлоя” Мережковский обнаруживает свой взгляд на события истории как взгляд из будущего: “И вот теперь, на рубеже XX века, мы стоим перед тем же великим и неразрешимым противоречием Олимпа и Голгофы, язычества и христианства, и опять надеемся, и опять ждем нового *Pinascimento*, чей первый, смутный лепет называют символизмом” [68]. Взгляд автора на IV и XV века устремлен именно из века XX.

Чувство конца петровского периода в истории России побудило Мережковского обратиться к его началу, а затем и к более отдаленным эпохам. Л.К.Долгополов указывает на оживление и преобразование на

рубеже веков мифа о Петербурге: “Мотив неминуемого грядущего исчезновения Петербурга становится общим местом в литературе последней трети XIX века. Этому способствовало, в частности, широкое вхождение в круги читающей публики материалов по истории царствования Петра I, преимущественно благодаря С.И.Соловьеву и его “Истории России” [69]. П.Соловьева, А.Белый, В.Брюсов, А.Блок, А.Ахматова, И.Анненский, Вяч.Иванов и многие другие поэты серебряного века разрабатывали в своих произведениях тему Петербурга. Мережковский со своей трилогией должен быть назван одним из первых в этом ряду.

Время авторского замысла бежит против прямого хода времени – от настоящего к прошлому. Наиболее ярко обнаруживается взгляд из будущего на события прошлого в двух моментах. Во-первых, это случаи модернизации истории, то есть вторжение в мир прошлого примет, признаков настоящего времени, в котором пребывает автор. Об этом писали многие критики, как в начале века, так и в настоящее время. Например, Дм.Панченко считает, что рассуждения Джованни Бельтраффио, ученика Леонардо, не соответствуют его веку; слишком часто на страницах романа появляется не итальянская, а дождливая петербургская погода; скука как томление повседневностью, свойственная моне Кассандре или Макиавелли, характерна для декадентско – депрессивной риторики конца XIX – начала XX веков [70]. Во-вторых, телеологичность, то есть устремленность не к причине действующей, а к причине конечной [71] (П.Флоренский) времени и повествованию в трилогии обнаруживается в тех “скрепах”, упережающих события замечаниях, которые связывают отдельные романы между собой.

Таков финал первого романа: “Ветер шумел в снастях. Поднимались волны. Гальциона жалобно стонала. Побегали тучи от Запада, и море потемнело. Туча росла. Доносились глухо первые раскаты грома. Надвигалась ночь и буря. Но в сердце Анатолия, Аммиана и Арсинои, как незаходящее солнце, уже было великое веселие Возрождения” [I, 306]. И хотя до Возрождения еще десять веков, Арсиноя уже знает будущее: “С того, чем мы кончаем, начнут они. Когда-нибудь люди откопают святые кости Эллады, обломки божественного мрамора...” [I,304]. Именно с эпизода раскопок начнет автор следующий роман. Образом ночного шторма в море и отплывающего корабля как символа судьбы завершается история Петра I: “- Не бойся, – ответил Петр с улыбкою. – Крепок наш новый корабль: выдержит бурю. С нами Бог! И твердою рукою правил Кормчий по железным и кровавым волнам в неизвестную даль. Солнце зашло, наступил мрак и завывала буря” [II, 722]. В таких же морских символах осмыслял Мережковский и состояние людей начала XX века: “Мы выплываем в открытый океан, в котором исчезают все берега, в океан грядущего христианства”, “Мы отплыли от всех берегов и пустились в открытое море, в

поисках града божьего” [72].

Время авторского замысла и время сюжетное движутся навстречу друг другу, организуя целостное, замкнутое временное пространство трилогии, расположенное между причиной порождающей и причиной конечной. В наибольшей степени приближается к характеристике телеологического времени в трилогии описание времени сновидения, данное П.Флоренским. В сновидении время обращено, “все его (сновидения – Н.Б.) события развиваются в виду развязки, для того, чтобы развязка не висела в воздухе, не была несчастной случайностью, но имела глубокую прагматическую мотивировку”, время сновидения ускоренно бежит навстречу настоящему, против движения времени бодрственного сознания; “оно вывернуто через себя”.

Ретроспективный взгляд автора неизбежен во всяком историческом романе, но традиционно сохранялась позиция абсолютной авторской вневнеаходимости по отношению к изображенному художественному миру. Так, А.Толстой в предисловии к “Князю Серебряному” говорит о “необходимой в эпическом сочинении объективности” [73]. Корректировке субъективного авторского представления об эпохе служат включаемые в текст сообщения историков (“Вот что говорит об этом дворце наш историк...”). А. Толстой тщательно отделяет свое время (1850 г.) от эпохи Ивана Грозного: “Если бы читатель мог перенестись лет за 300 назад и посмотреть с высокой колокольни на тогдашнюю Москву...” [73, С.10-11], “Прошло более трех веков после описываемых дел, и мало осталось на Руси воспоминаний того времени” [73, С.125]. Автор стремится “воскресить наглядно физиономию очерченной им эпохи” [73, С.3].

Идея преемственности существует в сознании А.Толстого, но время в его произведении однонаправленно от прошлого к будущему, настоящее не проникает в прошлое (“...многое, доброе и злое, что как загадочное явление существует поныне в русской жизни, таит свои корни в глубоких и темных недрах минувшего” [73, С.126]).

В романах Мережковского авторская интенция и точка зрения будущего прямо совмещаются с сознанием действующих лиц и событиями прошлого. Так, императора Юлиана только в более позднее время окрестили “Отступником” – у Мережковского это имя он получает от своих современников. Точка зрения историка на действия Юлиана вносится в сюжетное время самого императора, ибо Аммиан показан как один из друзей Юлиана. Феномен “одновременности культур”, характерный для художественного мышления серебряного века, Мережковский делает законом времени в своей трилогии.

Сосуществование прошлого, настоящего и будущего в сюжетном времени трилогии достигается также таким приемом, который можно назвать

непрямым диалогом или “окликанием” героями разных частей друг друга. Так, например, в эпизоде из второй части трилогии, посвященном описанию “сожжения сует и анафем” инквизиторами, книголюб Джорджо Мерула успел спасти маленький томик – книгу Марцеллина, повествовавшую о жизни императора Юлиана [I, 490]. О Юлиане беседуют Джованни Бельтраффио и Кассандра. Девушка выносит приговор попытке Юлиана восстановить язычество: “он в новые мехи влил старое вино”. Джованни рассказывает, что видел однажды во Флоренции мистерию Лоренцо Медичи Великолепного, которая изображала мученическую смерть двух юношей, казненных за веру Христову Юлианом Отступником; один из стихов мистерии буквально повторяет предсмертный крик Юлиана: “Ты победил, Галилеянин!” [II, 206].

В последнем романе Тихон, разбирая библиотеку Якова Брюса, обнаружил старую книжку – перевод “Трактата о живописи” Леонардо да Винчи. Лицо Леонардо, изображенное на гравюре, кажется Тихону “странным, чуждым и, вместе с тем, как будто знакомым, в незапамятном сне виденным” [II, 376]. Одним из наиболее ярких образов, скрепляющих три эпохи (три части трилогии) является образ Венеры – Афродиты. С трепетом благоговения смотрит мальчик Юлиан на изваяние Афродиты в храме: “Это была она. Под открытым небом стояла посредине края только что из пены рожденная, холодная, белая Афродита – Анадиомена, во всей своей нестыдящейся наготы. Богиня как будто с улыбкой смотрела на небо и море [I, 53].

Второй роман открывается эпизодом “воскресения богов” – на Мельничном Холме была откопана древняя статуя Венеры: “Мраморное тело, еще не совсем очищенное от земли, искрилось на солнце, словно нежилось и грелось после долгого подземного мрака и холода. Тонкие желтые стебли пшеничной соломы загорались, окружая богиню смиренным и пышным золотым ореолом” [I, 331]. С трепетом смотрит на “Белую Дьяволицу” Джованни, а Леонардо бесстрастно исчисляет и измеряет пропорции божественной гармонии. Торжественное явление статуи богини Венус в Летнем саду открывает третий роман. Статую достают из ящика, в котором она была доставлена: “И опять, точно так же, как двести лет назад, во Флоренции, выходила из гроба воскресшая богиня... Она была и здесь все такая же, как на холмах Флоренции, где смотрел на нее ученый Леонардо да Винчи в суеверном ужасе; и как еще раньше, в глубине Каппадокии, близ древнего замка Мацеллума, в опустевшем храме, где молился ей последний поклонник ее, бледный худенький мальчик в темных одеждах, будущий император Юлиан Отступник. Все такая же невинная и сладострастная, нагая и не стыдящаяся наготы своей. С того самого дня, как вышла из тысячелетней могилы своей, там, во Флоренции, шла она все дальше и

далее, из века в век, из народа в народ, нигде не останавливаясь, пока, наконец, в победоносном шествии, не достигла последних пределов земли – Гиперборейской Скифии, за которой уже нет ничего, кроме ночи и хаоса” [II, 339].

Богиня любви вновь и вновь воплощается в жизни. На древний Фридиев мрамор, на Афродиту Книдскую похожа обнаженная Арсиноя, мечущая медный диск в заброшенной палестре [I, 99]. Венерой – “Белой Дьяволицей” кажется Джованни мона Кассандра. И имя, и облик Афроси – любовницы царевича Алексея – напоминают Афродиту; “Это была девка Афроська и богиня Афродита – вместе” [II, 500].

Переключки сюжетных “узлов”, связуя три романа в одно целое, также обнаруживают нечто неизменное за меняющейся конкретно – исторической канвой событий. В первом романе Юлиан, став кесарем, задумал, подобно своим предшественникам, Константину Великому и Констанцию, созвать церковный собор. Он был уверен, что нет лучшего способа погубить христиан. “Увидите, друзья мои, – говорил император, – когда все они вернутся на свои места, – такая распря разгорится между братолюбцами, что они растерзают друг друга, как хищные звери, и предадут бесславию имя Учителя своего скорее, чем я мог бы этого достигнуть самыми лютыми казнями!” [I, 203]. И действительно, богословский диспут кончился дракой обезумевших людей. В 1498 году при дворе Моро, как узнаем мы из второго романа, происходил “ученый поединок”. Доктора, деканы, магистры Павийского университета вели схоластический спор о том, многообразна ли первично – первая материя или едина? И опять никто никого не слушал, каждый твердил свою заветную мысль, которая была, скорее, безумием. “Что значит имя апофтегма? – спрашивал старичок с ядовитой беззубой усмешкой, с глазами мутными, как у грудных детей, великий доктор схоластики, сбивая с толку своих противников и устанавливая такое тонкое отличие quidditas от habitus, что никто не мог его понять” [I, 550].

В эпилоге к последнему роману описывается церковный сход в раскольниковом скиту Долгие Мхи, в лесах за Ветлугой. И вновь богословский спор переходит в звериную грызню: “Началась драка. Точно бесы обули старцев. В душной тьме, едва озаренной светом лампад и тонкими иглами солнца, мелькали страшные лица, сжатые кулаки, ременные четки, которыми хлестали по глазам друг друга, разорванные книги, оловянные подсвечники, горящие свечи, которыми тоже дрались. В воздухе стояла матерная брань, стон, рев, вой, визг”. Переключку эпизодов скрепляет прямым указанием автор: “На мужичьем соборе в ветлужских лесах спорили почти также, как четырнадцать веков назад, во времена Юлиана Отступника, на церковных соборах при дворе Византийских императоров” [II, 666]. Неизменным остается в веках кощунство исторического

христианства и неизменно есть некто, “аристократ духа”, кто со стороны наблюдает за духовной чернью: Юлиан, Леонардо, Тихон.

Итак, метаисторизм Мережковского выразился, прежде всего, в обнаружении устойчивого, неизменного, вневременного в разных исторических эпохах, что повлекло за собой “выстраивание” такого пространства, которое преодолевает время.

* *

*

Антитетичность мышления Мережковского обусловила бинарность образа мира в его романах как основу симметрии и устойчивого равновесия. Эта бинарность сразу стала объектом язвительной критики. Вот, например, высказывание А.Долинина: “Полярность всюду и везде: двоящийся Бог, двоящийся человек, двоящиеся мысли, судьбы, события, быт, домашняя обстановка и т.д. и т.д. Схема проведена до последних пределов, доведена почти до абсурда” [74]. Последнее утверждение – о том, что схема проведена до последних пределов – представляется не совсем верным. Однако бинарность мира, идущая от замысла автора, действительно характерна для трилогии.

Бинарность можно отметить в системе образов. Так, если Юлиан с детства воспитывался в духе аскетизма и стоицизма, то брат его Галл был “изнеженный и прихотливый мальчик” [I, 33]. Десятилетний Юлиан готов мужественно встретить смерть. Когда в Мацеллум ворвались legionеры, страх в нем быстро сменился злобой, он стиснул зубы и сжал в руке рукоятку отравленного кинжала; “Волчонок” – говорит о нем legionер. Напротив, Галл, получив приказ Констанции явиться к нему в Медиолан, что означало верную смерть, чуть не упал в обморок, он растерян, по-детски беспомощен. Но трюфели на ужин и благовонная ванна быстро успокоили его: “откормленное розовое лицо его совсем повеселело” [I, 63]. М.Ю.Коренева не без основания видит в образе Галла, напоминавшего “доброго зверя”, “откормленного жеребца”, пародию на “белокурую бестию” Ф.Ницше [75].

В этом же первом романе трилогии противопоставлены две дочери жреца Олимпиодора. Семнадцатилетняя Амариллис – чернокудрая язычница. Ее десятилетняя сестра – христианка, носящая символическое имя Психея – тонкая, бледная, с огромными и печальными голубыми глазами [I, 49-50]. У Арсинои есть сестра Мирра – христианка, стремящаяся от мира посюстороннего в мир иной: “Все ее маленькое тело казалось прозрачным и хрупким, как слишком тонкие стенки алебастровой амфоры, изнутри

озаренные огнем. Этот огонь должен был потухнуть только с жизнью Мирры” [I, 136]. Наиболее существенную роль бинарность в системе образов играет в последнем, третьем романе, и она вынесена в заглавие: “Антихрист. Петр и Алексей”.

Бинарность свойственна и фону, на котором действуют герои. Так, античным храмам – радостным, светлым, в первом романе противопоставлены храмы христианские – скорбные, темные: храм Афродиты и церковь св. Маврикия; в Дафнийской роще – храм Аполлона и христианская гробница, построенная еще Галлом. Бинарность свойственна сюжетным ситуациям, например, Леонардо совершает спуск в мрачные глубины шахты, а затем восходит на вершину Монте-Альбано – Белой горы. Бинарность организует и изобразительно-выразительную инструментовку романов: архимандрит Федос, благословивший предание церкви во власть кесаря-Петра, напоминает огромного ночного нетопыря, тогда как вокруг царевича Алексея в Рождествоно трепещут белые голуби.

Осью симметрии, вокруг которой располагаются полярности Духа и Плоти, язычества и христианства, верхней и нижней бездны являются главные герои романов: Юлиан, Леонардо, Петр. В них же эти полярности скрещиваются в поисках синтеза: каждый из героев принимает на себя, по замыслу авторов, тень Антихриста, чтобы тем вернее служить торжеству грядущего царства Христова. Трех этих героев можно уподобить трем опорам (“столпам”), на которых держится весь “собор” трилогии. Романы напоминают жанр жизнеописания, сюжетно ограниченный рамками рождения (детства) и смерти героя. Жизнь заглавных героев и является основной ареной всемирно-исторической трагедии. Центральные герои романов Мережковского – это герои-идеологи, жизнь их – служение одной, заветной, идее. Юлиан посвятил всего себя попытке возрождения древней Эллады, светлых богов Олимпа, победить Христа “красотой и весельем” [I, 222]. Дело Леонардо – изучить явления природы и продолжать в своем творчестве то, что начал Бог – “первый изобретатель. Художник вселенной” [I, 465]. Подвиг Петра I и великое бремя его – преобразить Россию, сделать ее не государством, но частью света, как Европа и Азия [II, 592].

Сосредоточенность на одной великой идее делает таких героев одинокими, вознесенными над толпой обыкновенных людей, живущих в плену конкретного исторического времени. Их одиночество – не просто бытовое одиночество, это трагедия непонятости людьми и оставленности богами. Максим Эфесский открывает страшную тайну Юлиану: “Я говорю: нет богов. Ты – один”. Время этих героев еще не настало; люди не распинают их и не побивают камнями, как своих пророков, они просто не узнают их. Однажды Леонардо приласкал на улице маленькую девочку, угостил ее лакомством, начал рассказывать сказку. Но бабушка прогнала

Майю, думая, что Леонардо – колдун: “Перед этими испуганными и невинными глазами ребенка он чувствовал себя более одиноким, чем перед толпой народа, желавшего убить его, как безбожника, чем перед собранием ученых, смеявшихся над истиной, как над лепетом безумца; он чувствовал себя таким же далеким от людей, как одинокая вечерняя звезда в безнадежно-ясном небе” [I, 561]. Одинок Петр I: “Он сам – патриарх, сам – церковь. Он один перед Богом” [II, 616].

Мережковский назвал Петра “первым русским интеллигентом” [76]. История в изображении романиста – это история интеллигенции, история поисков человеческой мысли. Все бытовые подробности жизни героев (при господстве в целом принципа “идеологической редукции” в изображении личности) характеризуют их именно как интеллигентов. Они стремятся к знанию, к “высшей мудрости, которая дороже житейских успехов, они аскетичны в еде, в житейском обиходе, они бессеребренники. Их постоянный спутник – книга. “Сладкая боль, тоска по Элладу” приходит к Юлиану через “божественные гексаметры” Гомера, философские диалоги Платона [I, 41, 43]. Петр I “начал впервые думать о море, когда прочел сказание летописца Нестора о морском походе киевского князя Олега под Царьград” [II, 414]. Не последнее место среди его государственных дел занимают заботы о книгопечатании, производстве бумаги, качестве русских переводов с французского и немецкого [II, 590].

В героях Мережковского нет барства и сибаритства, они не гнушаются простой, “черной” работы. С одинаковым рвением император Юлиан и Петр I изучали воинское дело, находясь среди простых солдат: “С того дня, как он в Медиолане наречен был Цезарем, благодаря покровительству царицы Евсении, с ревностью предавался он военным упражнениям; не только изучал, под руководством вождя Севера, военное искусство, но хотел знать в совершенстве и то, что составляло ремесло простых солдат: под звуки медной трубы, в унылых казармах, на марсовом поле, вместе с новобранцами, по целым дням учился ходить в строю правильным шагом, стрелять из лука и пращи, бегать под тяжестью полного вооружения, перепрыгивать плетни и рвы... Он спал меньше простого солдата и то не на постели, а на жестком ковре с длинной шерстью – субурре. Первую часть ночи посвящал отдыху; вторую – делам военным и государственным; третью – музам. Любимые книги не покидали его в походах. Он вдохновлялся то Марком Аврелием, то Плутархом, то Светонием, то Катонем Цензором, днем старался исполнить то, о чем мечтал ночью над книгами” [I, 139-141]. И Леонардо, и Петр любят ремесло, любят мастерить самые разнообразные вещи.

Решая сходные идейные проблемы (синтез язычества и христианства, плоти и духа, науки и религии), герои мучаются от исходных противоречий

и представляют собой как бы три ипостаси единой духовной сущности, лишь меняющей внешний облик в соответствии с обстоятельствами исторического времени и места. Не случайно отсутствует индивидуализация речи этих героев. Дневник Петра, замечает автор, был похож на дневник Леонардо [II, 593]. Тихону вдруг открывается странное соответствие лиц Леонардо и Петра: “В обоих лицах было что-то общее, как бы противоположно-подобное: в одном – великое созерцание, в другом – великое действие разума. И от обоих лиц веяло на Тихона таким же благодатным холодом, как от горных скитов на путника, изможденного зноем долин” [II, 679]. Зыбкий, но все же прочный ассоциативный мостик связывает Юлиана и Петра: привыкший к южному солнцу Юлиан проводил однажды зиму на Сене, в маленьком городке Лютеции – Париже. Деревья в иине, столбы дыма из труб, метель и воющий ветер, огромные белые льдины на реке, похожие на глыбы мрамора – перед нами почти петербургский пейзаж. “Что-то было во всей печальной, таинственной прелести севера, что пленяло и трогало сердце его, как воспоминание о далекой родине” [I, 155]. “Далекая родина” – это, вероятно, древняя земля Эллады; но есть и другой оттенок в этой фразе – будто Юлиан вспоминает далекую прародину, где когда-то жил его дух в другом телесном воплощении или будто он предчувствует будущее бытие свое, через много веков, в теле другого человека – Петра. Во всяком случае, между духовным Я всех трех героев так много общего, что невольно приходит мысль об одном из центральных понятий розенкрейцеров – об инкарнации и об идее перевоплощения Платона.

Некий неделимый атом души, носитель Эго, не разлагается после физической смерти человека. В нем запечатлеваются результаты только что закончившейся жизни. В последствии это Эго проснется на заре новой жизни, в новом физическом теле [77]. Принципиальный антипсихологизм Мережковского делает судьбы его героев не сцеплением характеров и обстоятельств в цепочке причин и следствий, а исполнением некоего предначертания, кармы. Даже дневники героев вовсе не ведут нас к тайникам души данного индивидуального характера, как, например, в “Герое нашего времени” Лермонтова, и не вводят дополнительные штрихи в картину исторической эпохи. Нет, они лишь в заостренной форме раскрывают идею образа, без необходимости опосредовать ее какими-либо житейскими ситуациями. Герои Мережковского – носители идеи, общей всем векам и народам, поэтому они не раскрываются как социальный тип или индивидуальный характер.

Ослабляется зависимость героя от обстоятельств его жизни рядом приемов. Герои не изменяются с течением времени, ядро их образов не эволюционирует с изменением жизненных ситуаций. Особенно это заметно

в портретных характеристиках героев. Автор показывает нам лицо десятилетнего Юлиана: “Юлиан был ребенок тощий, худенький, бледный; лицо некрасивое и неправильное; волосы жесткие, гладкие и черные, нос слишком большой; нижняя губа выдающаяся. Но поразительны были глаза его, делавшие лицо одним из тех, которые, раз увидев, нельзя забыть, – большие, странные, изменчивые, с недетским, напряженным и болезненным ярким блеском, который иногда казался сумасшедшим” [I, 97]. Потом долгое время мы не видим лица героя, а только следим за его намерениями и поступками. Если же портретные штрихи даются, то они только подчеркивают неизменность внешности. (Став военачальником, Юлиан вырос и возмужал, но глаза горели “все тем же странным, слишком острым, как будто лихорадочным, огнем, который делал их памятными для всякого, даже после мгновенной встречи” [I, 140]). Ощущение несущественности для внутреннего, духовного, огня личности ее внешности так велико, что когда, уже во второй части романа, мы видим лицо постаревшего Юлиана “с косматыми волосами и длинной черной бородой” [I, 233], эта борода удивляет как нечто неожиданное и даже неестественное. Внешность Леонардо да Винчи фактически не изменяется на протяжении событий, описанных в романе, охватывающем около 25 лет. Вот первый его портрет в романе. “Ему было за сорок. Когда он молчал и думал – острые, светло-голубые глаза под нахмуренными бровями смотрели холодно и пронизательно. но во время разговора становились добрыми. Длинная белокурая борода и такие же светлые, густые выющиеся волосы придавали ему вид величавый. Лицо полно было тонкою, почти женственным прелестью, и гол рука, – по тому, как он правил конем, Джованни угадывал, что в ней большая сила, – была нежная, с длинными тонкими пальцами, точно у женщины” [I, 334-335]. В последнем портрете, уже незадолго до смерти – та же волнистая борода, по-прежнему зоркие бледно-голубые глаза, но появляется выражение бесконечной усталости, презрительная горечь и безразличность [II, 253].

Герои Мережковского как будто не стареют физически, во времени, они только устают от своей борьбы с роком.

Описанию героев свойственна пластичность, статуарность; они подобны тем изваяниям богов, которых так много на страницах романов. Положение их в пространстве тяготеет к статике застывшего мига: например, Юлиан, распростертый у подножия статуи богини Афродиты; Юлиан провозглашается цезарем: Юлиан, в придворной одежде, взошел по ступеням помоста: “... Сквозь легкий шелк проникли лучи солнца в то время, когда император подымал пурпур, чтобы возложить его на коленопреклоненного Юлиана, – и кровавый отблеск упал на лицо нового цезаря, покрытое смертной бледностью” [I, 125] и т.д. Уподобление людей изваяниям

наблюдается, впрочем, и при изображении других, второстепенных персонажей. Так, в роще у храма Аполлона Юлиан встретил глухонемого мальчика лет десяти: “странно выделялись черные глаза, с голубым сиянием, на бледном лице древней, чисто эллинской прелести; золотые волосы падали мягкими кольцами на тонкую шею...” [I, 237]. Мать его – сивилла Диатома, много лет жившая при храме; об отце его легенда гласит, что это – сам Аполлон. Символичен этот образ больного, немого сына пророчицы и бога: “Перед мшистым камнем мальчик сидел неподвижно и, подставив ладонь, собирал в нее падавшие капли. Луч солнца проник сквозь лавры, и медленные слезы сверкали в нем, чистые, тихие. Тени странно шевелились; и Юлиану вдруг почудилось, что два прозрачных крыла трепещут за спиной мальчика, прекрасного, как бог; он был так бледен, так печален и прекрасен, что император подумал: “Это – сам Эрос, маленький древний бог любви, больной и умирающий в наш век галилейского уныния...” [I, 243]. Этого мальчика убьет толпа ворвавшихся в храм христиан. Во втором романе трилогии есть эпизод, где статуарность, скрыто присутствующая в описании героев, вдруг буквально овеществляется, становясь материализованной метафорой. На празднике в замке герцога Моро, среди других аллегорических фигур, представлен был Золотой Век, якобы наступивший в правление Моро. “К общему удивлению, золотое изваяние оказалось живым ребенком. Мальчик, вследствие густой позолоты, покрывавшей тело его, чувствовал себя нехорошо” [I, 521]. Маленький Липпи умер на руках Леонардо.

Герои независимы от обстоятельств, напротив, они (например, Юлиан и Петр) сами творят их, стоя во главе империи и определяя политику. Леонардо да Винчи стоит вне политики: “Войны, победы, поражения своих и чужих, перемены законов и правительств, угнетение народов, низвержение тиранов – все, что кажется людям единственно важным и вечным – проносилось мимо него, как пыльный вихрь мимо странника на большой дороге” [II, 227].

Независимость героев от обстоятельств проявляется также в функциях пейзажа. Картины природы не характеризуют национальные, исторические, погодные условия, не являются толчком для переживаний героев. Они – эмблематическое выражение заветных идей героев. Часто пейзажи пластичны, архитектурны, статичны, как и портреты героев: амфитеатры долин, живопись леса, драгоценный камень (прозрачно-лиловый аметист) Флоренции, видневшийся сквозь две золотистые ветки поросли на склоне горы [II, 297]. Символичен подъем Леонардо в горы, навстречу к альпийским вершинам, прочь от родной Ломбардии, над головокружительными безднами: “И в бледных небесах ледяные громады яснили, вздымались, точно исполинская, воздвигнутая богом, стена между двумя мирами, они манили к

себе и притягивали, как будто за ними была последняя тайна, единственная, которая могла утолить его любопытство. Родные, желанные, хотя от них отделяли его неприступные бездны, казались близкими, как будто довольно было протянуть руку, чтобы прикоснуться к ним, и смотрели на него, как на живого смотря мертвые – с вечною улыбкою, подобною улыбке Джоконды. Бледное лицо Леонардо освещалось их бледным отблеском. Он улыбался также, как они...” [II, 257]. Такой же эмблематичный характер имеет изображение бури на море в финале истории Петра I.

Автономность героев от обстоятельств проявляется и в логике их судьбы. Она определяется не столько сцеплением естественных причин, сколько пророчествами и предсказаниями. Так, первый роман открывается пророчеством мага Ногодареса: поглядев на руку трибуна Скудило, он увидел на ней кровь великого цезаря. Это пророчество сбылось, Скудило спустя несколько лет казнил цезаря Галла. Затем, в решающий для Юлиана момент – взбунтовавшиеся воины хотели провозгласить его императором – герой не знает, как ему поступить, прорицатели и жрецы дают противоречивые указания, и вдруг чей-то голос явственно прошептал: “держай! держай! держай!” “- Вот чего я ждал, – проговорил Юлиан, – это был голос ЕГО, теперь иду. Все кончено. Жребий брошен!” [I, 163]. Юлиан утверждает: “Силы рока ведут меня” [I, 219]. Наполнен пророчествами и завершающий роман трилогии. Раскольники восклицают: “Быть Петербургу пусту!” Юродивый Иванушка поет унылую песню раскольников-гробокопателей. Звучат строки Апокалипсиса. Почти выжившая из ума от старости царица Марфа Матвеевна пророчит внуку, царевичу Алексею, сиротскую долю и смерть [II, 389]. Фрейлина Арнгейм предчувствует гибель и Алексея, и его супруги: “Странно! Когда я сегодня смотрела на них в зеркале, – точно в волшебном “зеркале гаданий”, – мне почудилось в этих двух лицах, таких различных, одна черта сходства – тень какой-то предчувственной грусти. Как будто оба они мертвы и обоим предстоит великое страдание” [II, 404]. Много в романах знамений (например, явление кометы) и примет. Так, перед смертью Папа Александр VI потерял свой амулет – нательную дароносицу. Дурной приметой была и горлинка, влетевшая в окно и упавшая мертвой к ногам Папы [II, 149, 150].

Идеологическая редукция образов героев, автономность их от обстоятельств, эмблематичность и взаимосоотнесенность героев в пределах трилогии позволяет рассматривать их как результат не конкретно – исторических причин, а как следствие воплощения в разных обликах единой метаисторической сущности, то есть как ступень инволюции (нисхождение метафизических сил в мир физический). Эзотерический анализ Книги Бытия называет атрибутами бога – Волю, мудрость и Действие. Эти атрибуты воплощены в героях Мережковского: в Юлиане – воля, в Леонардо –

мудрость, в Петре I – действие. Причем, смена исторических эпох и героев как предтеч Синтеза, обнаруживает известный прогресс, эволюционную спираль в становлении Богочеловека. Юлиан, например, еще опутан суевериями подобно его старой няне, Лабде. Мережковский характеризует ее, предваряя собственноручно рассказ о жизни Юлиана: “... ее считали ведьмой, но она была набожной христианкой; самые мрачные, древние и новые, суеверия слились в ее голове в странную религию, похожую на безумие: молитвы смешивала она с заклинаниями, олимпийских богов с христианскими бесами, церковные обряды с волшебством; вся была увешана крестиками, кощунственными амулетами из мертвых костей и ладанками с мощами святых” [I, 34]. Юлиану нужно чудо, чтобы обрести веру. Он верит в магию. Этим пользуется жрец Максим, обманывая Юлиана поддельными чудесами. Юлиан провозгласил себя Антихристом – врагом исторического христианства, часто лицемерного, жестокого, ненавидящего жизнь. Но Максим открыл ему позднее, что нет и богов – олимпийцев, что Юлиан – один и свободен. Но Юлиан по-прежнему в своих политических решениях и военных действиях руководствуется предсказаниями астрологов и магов. Чувствуя себя богооставленным, он начинает искушать судьбу. Уже незадолго до смерти, теряя почти рассудок, Юлиан бунтует: “Клянусь вечной радостью, заключенной здесь, в моем сердце, я отрекаюсь от вас, как вы от меня отреклись, и покидаю вас, как вы меня покинули, блаженные, бессильные! Я один против вас, олимпийские призраки!..” [I, 271]. Этот бунт вызван тем, что авгуры молчали, не могли дать ему предсказание. Свое отрицательное отношение к “внешнему чуду”, которого так жаждал Юлиан, Мережковский высказал в исследовании “Иисус Неизвестный”: “Если б Он сошел с креста, а не воскрес, то свершилось бы только внешнее чудо, порабащающее, Антихристово, а не освобождающее, Христово” [78].

Леонардо свободен от суеверий, он не верит в магию и алхимию. Его сила – разум, созерцающий Бога в божьем творении – в Природе. Джованни записывает в дневнике: “Какое у него неутолимое любопытство, какой добрый, вещий глаз для природы! Как он умеет замечать незаметное! Всюду удивляется радостно и жадно, как дети, как первые люди в раю” [I, 445]. Он полагает, что не только у человека, но и у животных, даже у растений есть душа. Леонардо добр и нежен. Но он разнообразен и непостоянен в своих занятиях и часто не доводит задуманное до конца, ибо “стремится все к высшему, к недостижимому, к тому, чего рука человеческая, как бы ни было искусство ее бесконечно, выразить не может” [I, 446]. Один из учеников-соперников, Чезаре, говорит об отсутствии воли у учителя: “Ни в чем нельзя на него положиться. Ничего твердо решить не умеет. Все надвое – и нашим, и вашим, и да, и нет. Куда ветер подует. Никакой крепости, никакого мужества. Весь мягкий, зыбкий, податливый, точно без костей, точно

расслабленный, несмотря на всю свою силу. Играя, железные подковы гнет..., а для настоящего дела, где воля нужна, – соломинки не подымет, божьей коровки обидеть не посмеет!..” [I, 446]. Для познания исчезает различие между добром и злом, великим и малым (не случайно во втором романе много текстовых переключек с “Так говорил Заратустра” Ницше). Многие из созданий Леонардо обречены на гибель: разбит французами глиняный Колосс, сжигается Леда, гибель ждет и “Тайную Вечерю” (“Глиняная пыль Колосса развеется ветром; на стене, где был лик Господень, тусклую чешую облупившихся красок покроет плесень, и все, чем он жил, исчезнет как тень” [II, 28]). Не осуществилась мечта о крылатом человеке; разбившийся механик Астро, оставшийся калеккой, служит вечным укором Леонардо. Но он верил, что когда-нибудь люди поймут его и работал для будущего: “он предтеча Антихристом, так именуют его толпа, невежественная чернь. Учение древних офитов – змеопоклонников, рассказанное Кассандрой, различает Ангела Тьмы, Змеевидного, Сатану и Ангела Денницы, Духа Познания, Змеевидного, Крылатого, подобного утренней звезде. (Одинокая утренняя звезда – символ Леонардо в романе Мережковского.) Люди толпы, говорит Кассандра, рабы Змея лукавого, живут под страхом смерти. “Но дети света, Знающие, гностики, избранники Софии, посвященные в тайны Премудрости, попирают все законы, престопают все пределы, как духи – неуловимы, как боги – свободны, крылаты... И Ангел Денницы, подобный звезде, мерцающей в утренних сумерках, ведет их сквозь жизнь и смерть, сквозь зло и добро, сквозь все проклятия и ужасы Иальдоваофова мира к Матери своей, Софии Премудрости, и через нее – в лоно Мрака безымянного, царящего над всеми небесами и безднами, недвижимого, нерождаемого, который прекраснее всякого света, в лоно Отца и Непознаваемого” [II, 209]. Итак, если деятельностью Юлиана руководили языческие боги, ставшие демонами в христианской религии, то Леонардо ведут Духи Люцифера, Духи познания, приносящего горечь и страдание, но и неоценимое наслаждение освобождения от зависимости.

Герой третьего романа, Петр I, дополняет волю Юлиана и знание Леонардо третьим звеном восходящей линии – действием. Если Юлиан устремлен был в прошлое, а Леонардо жил в настоящем, то Петр творит будущее России. Мережковский считает, что спор разума и веры, знания и откровения разрешается в действии: истина открывается “не ведению, а деланию. Не что-то знать, а чего-то хотеть и что-то делать нужно” [79], “если мир здешний, временный – уже начало мира вечного, то есть что делать и делать стоит. Вот почему христианство – религия действия” [80]. Ведет Петра не демон и не Люцифер, а Бог Отец, который “так возлюбил мир, что не пожалел для него Сына Своего” [III, 617].

Итак, три героя Мережковского представляют собой как бы три ступени восходящей лестницы человеческого духа, идущего от прошлого к будущему. Наглядно ориентированность исторического взгляда каждого из героев (“модус времени” героя) в прошлое, настоящее и будущее выступает в трилогии в символическом наполнении образа реки (“реки времени”). Юлиан, вопреки Гераклиту, пытается дважды вступить в одни и те же воды реки времени. В юности, сидя на берегу Иллиса, он читает античного философа, описывающего Иллис, и думает, что река – все та же: “Юлиан, сняв обувь, босыми ногами вошел в мелкие воды Иллиса.... Он сел на корни платана, не вынимая ног из воды, открыл Федра и стал читать. Сократ говорит Федру в диалоге: “Повернем в ту сторону, пойдем по течению Иллиса. Мы выберем уединенное место, чтобы сесть. Не кажется ли тебе, Федр, что здесь воздух особенно нежен и душист, и что в самом пении цикад есть что-то сладостное, напоминающее лето. Но что больше всего мне здесь нравится, это высокие травы”. Юлиан оглянулся... Все было по-прежнему – как восемь веков назад; цикады начинали свои песни в траве. “Этой земли касались ноги Сократа”, – подумал он и, спрятав голову в густые травы, поцеловал землю” [I, 93-94].

Юлиан “оглядывается” назад в прошлое; Леонардо смотрит прямо перед собой, “созерцает”. Его взгляду открываются две реки, противоположные по характеру: “В отрывистых берегах из выветренного желтого песчаника Адда стремилась холодные зеленые волны – бурные, вольные; а рядом зеркально гладкий, тихий канал, с такой же зеленою горною водою, как в Адде, но успокоенною, укрощенною, дремотно-тяжелою, безмолвно скользил в прямых берегах. Эта противоположность казалась художнику полной вещего смысла: он спрашивал и не мог решить, что прекраснее – создание разума и воли человеческой, его собственное создание – канал Мартезано, или горная, дикая сестра его, Адда; – сердцу его были одинаково близки и понятны оба течения” [II, 360]. Нева – река Петра – буйная и грозная, безмерно разливающаяся во время наводнения. Это река, впадающая в Балтийское море, сливающаяся с его седыми штормовыми пучинами. Взгляд Петра – опытного Кормчего у руля корабля, обращен вперед: “... продолжал смотреть пристально вдаль” [II, 722]. Таким образом, пространственная проекция времени (осуществленная в телеологичности и обратимости времени, в бинарности мира как основе симметрии, в эмблематике образов героев и фона) выражает авторский замысел – показать метаисторические закономерности в истории и придает архитектурность, устойчивость, статичность всей структуре трилогии.

Скрытая динамизация статичной структуры романов Мережковского

Впечатление, производимое первой трилогией Мережковского, не столь однозначно, как следовало бы ожидать при жестком схематизме авторского замысла и “одномерности” статичной структуры трилогии.

Схематизм обусловлен прежде всего антиномичностью мышления Мережковского. В.А. Кувакин выявляет ряд дуалистических начал, свойственных “новому религиозному сознанию” и их предполагаемое разрешение [81]. Многие антиномии обнаруживаются и в произведениях Мережковского: Бог – человек, земля – небо, христианство – язычество, наука – религия, Бог – государство, дух – плоть, материя – дух и пр. С противопоставленностью полярных начал связан принцип бинарности художественного мира, зеркальной симметрии, придающий романам состояние устойчивого равновесия.

Однако на самом деле “ось симметрии” вовсе не представляет собой прямую линию. Дело в том, что бинарные оппозиции не коррелируют между собой, стороны оппозиций не соотносятся друг с другом, как было бы, если бы все они раскрывали основное противопоставление “язычество – христианство”, задаваемое названием трилогии. Оппозиция “язычество – христианство” не раскрывается как противопоставление “плоть – дух”. Император Констанций – христианин, но весьма заботится о своей плоти. Его утренний туалет похож на таинственный обряд. Занавески в опочивальне – из самых дорогих сортов пурпура. Аравийские духи, драгоценные румяна, вся в золоте и драгоценностях одежда окружают императора роскошным фоном. Набожность его проявляется в том, что многочисленные крестики и начальные буквы имени Христова украшают все его безделушки. Напротив, язычник Юлиан – аскет в быту, вся его жизнь – в духовном горении.

Не соответствует основная оппозиция и противопоставлению “земля – небо”. Языческие храмы пронизаны солнечным светом, окружены сияющей лазурью, ароматами, щебетом птиц, зеленой листвой, они устремлены ввысь, к небу. Христианские церкви вызывают ассоциации с подземельем и кладбищем. В катакомбах христиан – “запах гнилых костей из щелей гробов” [I, 131]. Христианство и язычество не соотносятся также как добро и зло. Крест с монограммой Христа украшает шлем одного из жестоких воинов; преступления императора Констанция, братоубийцы, совершалось во имя распятого: “Юлиан помнит большой кипарисовый крест с эмалью, изображающий Спасителя: внизу, на темном старом дереве, видны следы свежей крови...” [I, 36]. Но и Юлиану впоследствии приходилось проявлять жестокость. С другой стороны, есть образы добрых христианских пастырей.

Таков, например, старец Дидим – седые, пушистые кудри, как сияние окружающие голову, нежная старческая улыбка [I, 133]. Выше уже упоминался контраст двух дочерей жреца Олимпиадора. Напоминающая античных красавиц Амариллис груба, хохочет над подарком Юлиана, обожает своего жениха – богатого купца. Избыток жизни, чрезмерная радость любви делают ее пошлой. Напротив, христианка Мирра добра и тактична. Красота и безобразие тоже не “распределены” строго между язычеством и христианством. Нередко христиане сравниваются с черными воронами, нетопырями, мрачными тенями, в противоположность прекрасной Элладe. Но прекрасна не только Арсиноя, но и сестра ее Мирра.

Таким образом, реально в трилогии отсутствует полярность. Оппозиции “перекрывают” друг друга, смешаются и совмещаются, нарушая строгую симметрию. Единственная “твердая” оппозиция во всех трех романах – герой и толпа, герой и Хам. В романе “Смерть богов (Юлиан Отступник)” вслед за изображением зловещей и грозной арианской церкви и прекрасного храма Афродиты следует описание бедной торговой гавани: “во всех этих углах, клетушках, переулках, с тяжелым запахом помоев, прачешень и бань для рабочих, копошился пестрый, нищий, голодный сброд” [I, 54]. Шум, гам, удушливый запах гниющего мяса и овощей и над всем – пыль и зной. Теург и софист Ямвлик, наставник Юлиана, говорил, что “нет глупее и отвратительнее беса, чем дух народа” [I, 70]. Но Хам – это не только беднота, предпочитающая христианство язычеству, потому что в этой религии больше праздничных дней. Хам – это и правители с их приближенными. Для Юлиана выбор между Олимпом и Голгофой – вопрос жизни и смерти; для Марка Авзония, Гаргилиана, Гекеболия и прочей богатой черни смена религий – способ приспособиться к новой власти. Метаисторически поражение Юлиана обусловлено столкновением с роком или высшей божественной волей, но реально-исторически он потерпел крах тогда, когда толпа от него отвернулась. После его смерти на престол вззошел Иовиан – самодовольная посредственность, и “чернь приветствовала в Иовиане свое отражение, свой дух, свой образ, воцарившийся в мире” [I, 301]. Всю Антиохию пропитало “зловонное дыхание черни – запах людского стада”, и “от черни не было спасения” [I, 301].

Во втором романе именно чернь именует Леонардо да Винчи Антихристом. В толпе на площади Леонардо называют “колдуном, еретиком, безбожником”, говорят, что он душу дьяволу продал, что он может обернуться птицей или рыбой. Распаленная толпа кричит: “чтоб ему издохнуть!”, “кол ему осиновый в горло!”, “на костер бы!”. Чернь превратила в Риме место бывшего сената в скотный рынок: “... свиньи хрюкают в лужах, поросята визжат. И упавшие мраморные колонны, плиты с полустертыми надписями, облепленные скотским пометом, утопали в черной

жирной грязи” [II, 169]. Флорентийская республика – “царство мещанского равенства” [II, 169], ее гнет на себе испытали и Леонардо, и Макиавелли. Во главе ее стоит Пьеро Содерини, о котором Макиавелли говорит, что он ни холодный, ни горячий – только теплый, ни черный, ни белый – только серый. Это – “совершенная посредственность, безразличная и безопасная для всех”, избранная разбогатевшими лавочниками. Вместо ума – благоразумие, вместо добродетели – добродушие. Даже супруга называет его не иначе, как “моя крыса”. И он, действительно, даже внешне похож на крысу [II, 168]. И все современные люди, считает Никколо Макиавелли, “только серые”, “только теплые”, изогались, измалодушествовались, вилля между Христом и Велиаром и не смея сделать выбор [II, 158]. Чернь, а не Антихрист, несет смерть богам. Великое искусство Леонардо мелькает в поделках его “учеников”: “... все, что было в жизни его святого и великого, становится достоянием черни: лик Господень в Тайной Вечери передается потомству в снимках, примиряющих его с церковною пошлостью; улыбка Джоконды бесстыдно обнажается, делаясь похотливой, или же, претворяясь в грезах платонической любви, добреет и глупеет” [II, 225].

В третьем романе прослеживается тот же конфликт героя и черни. Петр I чувствует, что “страшная тяжесть, мертвая косность России” [II, 605] губят его преобразования – “кишащие внутри страны полчища плутов, туенядцев, взяточников и всяких иных непотребных людишек”. По тому, как шли дела в последний отъезд его из России, Петр видел, как они пойдут, когда его не станет: за эти несколько месяцев все заскрипело, зашаталось, как в старой гнилой барке, севшей на мель, под штормом [II, 604]. “Гнилая барка” явно противопоставлена тому кораблю “Старый Дуб”, на котором выходит в открытое штормовое море Петр в финале романа [II, 721-722].

Самое страшное заключается в том, что Хам проникает и в души самих героев, особенно – в последней части трилогии. Однозначная, на первый взгляд, “восходящая спираль” в эволюции героев трилогии, приближающихся все ближе к чаемому синтезу, ставится под сомнение “нисходящей спиралью” усиливающейся деградации. В Юлиане мещанство и самодовольство еще только чуть-чуть начинают проглядывать, когда он достиг власти, стал кумиром толпы. Поэтизация ушедшей красоты Эллады (“Я люблю вечер больше утра, осень – больше весны. Я люблю все уходящее. Я люблю благоухание умирающих цветов.... Мне нужна эта сладкая грусть, этот золотистый и волшебный сумрак. Там, в далекой древности, есть что-то несказанно прекрасное и милое...” [I, 195]) очень скоро оборачивается прозаической привязанностью к старым вещам, разбитой глиняной тарелке, которой еще можно пользоваться. В старом влечет теперь не “тайна” и “несказанность”, а “привычка”, “уютность” [I, 201]. Затем – герой второй части, Леонардо, он совсем свободен от мещанства. Но вот в Петре, герое

заключительной части, мещанство удивительно сильно. Восхищение Леонардо перед “Божественной перспективой” заменяется в Петре любовью к прямым линиям, геометризму петербургских проспектов (эту черту усилит в своем романе А.Белый). Царевич Алексей чувствует, что “та Европа, которую вводил Петр в Россию – цифирь, навигация, фортификация – еще не вся Европа и даже не самое главное в ней; что у настоящей Европы есть высшая правда, которой Петр не знает. А без этой правды, со всеми науками – вместо старого московского варварства, будет лишь новое петербургское хамство” [II, 548]. “Наука в развращенном сердце есть лютное оружие делать зло”, – записывает Алексей в дневнике [II, 447]. На ассамблее в доме Апраксина царит дух европейского мещанства: “Низенькая комната, набитая людьми, напоминала скиперский погреб где-нибудь в Плимуте или Роттердаме. Сходство довершалось множеством английских и голландских корабельных мастеров. Жены их, румяные, толстые, гладкие, точно глянцевиные, уткнув ноги в грелки, вязали чулки, болтали...” [II, 461]. Что-то мещанское, обывательское есть в круглых железных очках, ночных колпаках, собственноручно починенном, полинялом и заношенном халате, красной фуфайке с белыми костяными пуговицами, штопаных чулках, старых, стоптанных туфлях – домашнем костюме Петра [II, 494]. Слащаво-сентиментальны его письма к жене, Катеньке. На ассамблее в доме Апраксина, перед самым наводнением, по приказу Петра начались танцы – “пляска, с криком, гиком, свистом и хохотом”. Впереди танцующих идет горбун, “пиликая на скрипке и прыгая неистово, корчил такие рожи, как будто бес обуял его”. Этот “мелкий бес” водит и кружит идущего за ним царя-великана [II, 469]. Наконец, Алексей однажды уловил “страшное сходство” шутовских кривляний в лице отца и маленькой мартышки [II, 502]. Обезьяна же для Мережковского была синонимом черта (ср., например, название статьи о Л.Андрееве – “В обезьяньих лапах”).

Герои трилогии воплощают Волю – Разум – Действие, но им не даны Вера – Надежда – Любовь (так и не состоялся союз Юлиана с Арсиноей; Леонардо приносит в жертву искусству любовь и даже жизнь моны Лизы; Петр преодолевает в себе любовь к сыну ради России). Синтез духа и плоти, культуры и религии, достигаемый героями, каждый раз оказывается ложным. Юлиан, например, не только не реставрировал язычество, но не победил противоречий даже в самом себе: так и не стал Антихристом, но так и не принял Христа [I, 291]. Леонардо подменил Бога “Вечным Перводвижателем”. Петр I, подчинив церковь государству, основал царство Зверя. Герои трилогии, приближаясь к синтезу, оказываются все дальше от него. Чем “крупнее” личность героя (а масштаб деятельности Петра I, конечно, превосходит попытки Юлиана), тем больше в нем от Грядущего Хама.

Восхождение в череде героев оказывается одновременно и нисхождением. Все это “расшатывает” схему – костяк трилогии. Динамизация структуры романов возникает также в результате приема, который можно назвать приемом “аксиологической децентрации”. Выше мы уже отмечали, что романы строятся как жизнеописания выдающихся личностей, это романы-монодрамы, с одним центральным героем – предтечей синтеза. Но центральному герою истина так и не открывается. Гораздо ближе к синтезу оказываются некоторые второстепенные в системе образов персонажи. В этом смысле они оказываются более “ценными”, значимыми, чем центральные герои. Центр статичной и симметричной художественной структуры смещается, главный герой воспринимается несколько “не в фокусе”, как бы размыто. Аксиологическая децентрация композиционно проявляется в наличии эпилогов (формально выделенных или являющихся таковыми по существу). Эпилоги раскрывают как раз “поле сознания” второстепенных героев.

Свой путь исканий, параллельный пути Юлиана, но более последовательный, проходит в первом романе трилогии Арсиноя. Уже в ее происхождении скрыт намек на далекий грядущий синтез: дочь римского сенатора, она держалась, как настоящая гречанка, но “в неправильных чертах ее лица видна была новая северная кровь” (мать ее – германская пленница) [I, 107]. Она являет Юлиану в начале его пути образ языческой красоты, она побуждает его быть злым, одиноким и гордым – страшной, черной, хищной птицей – в борьбе против христиан. Но она хочет только власти, поцелуй ее обманчив, как холодный свет луны [I, 111].

После смерти сестры Мирры Арсиноя становится монахиней в христианском монастыре. Уже достигший императорства Юлиан предлагает ей стать его супругой и получить власть над людьми. Для него это еще очень важно. Но Арсиноя уже понимает, что власть над людьми ничего не стоит, гораздо важнее власть над собой. Необходимо убить свою плоть и, главное, разум, ибо он – дьявол сомнения. Она отчетливо осознала, что олимпийские боги уже мертвы, она еще не верит в Христа, но хочет верить. Опережая логику судьбы Юлиана, она пророчествует, что он – “погибающий”, объясняя и причины поражения: “... вы больные, вы слишком слабые для собственной мудрости. Вот ваше проклятие, запоздалые эллины! Нет у вас силы ни в борьбе, ни во зле. Вы – ни день, ни ночь, ни жизнь, ни смерть” [I, 219]. Во время последней, третьей встречи она признается в своем разочаровании в историческом христианстве, в нем – только проблеск, намек, предзнаменования истинного Христа, как и в делах Юлиана. Арсиноя находит свой путь к синтезу – искусство: “Бог меня создал художником” [I, 284]. Искусство как единственно возможный путь приближения к истине воплощено и в произведениях брата Парфения – образа еще более

второстепенного, т.е. удаленного от центра системы образов (с ним Юлиан не встречается ни разу), чем Арсиноя. Но от образа Парфения тянется нить к образу русского иконописца Евтихия.

Аксиологическая децентрация усиливается во втором романе, значительное место в котором занимает, помимо образа Леонардо, образ его ученика Джованни Бельтраффио. Его дневник, во-первых, обнажает противоречия, присущие Леонардо (в этом его роль аналогична приговорам Арсинои). Во-вторых, его судьба свидетельствует о том, что великого синтеза и истинного Бога не может дать даже Леонардо. Учитель чувствует свою вину перед ним, он видит, как тот “страдает, хочет и не может уйти от него, угадывал борьбу, происходившую в сердце ученика, слишком глубоко, чтобы не чувствовать, – слишком слабым, чтобы победить свои собственные противоречия” [I, 571]. Кроме того, через образ Джованни приоткрывается еще один путь, ведущий к синтезу, отличный от ведущего к смерти пути Леонардо. Этот иной путь раскрывает ему мона Кассандра: “В последнее время у Джованни явилось новое, дотоле неведомое, дерзновение мысли. (...) Он чувствовал, что не вера фра Бенедетто, ни знание Леонардо не утолят муки его, не разрешат противоречий, от которых душа его умирала. Только в темных пророчествах Кассандры чудился ему, быть может, самый страшный, но единственный путь к примирению” [II, 207]. Это путь, предназначенный таинствами древних мистерий, эзотерическое значение, учение египетских гностиков. Кассандра была дочерью чудака-купца, мечтавшего о воскресении языческой веры, собиравшего древности. Воспитывал ее философ Деметрий, неоплатоник. В Милане она жила с бабушкой и дядей, алхимиком Галеотто. В домике на окраине царила странная, пропитанная мистикой, атмосфера. Алхимик занимается чем-то вроде черной магии, ищет философский камень. О Кассандре, как и о ее бабушке, говорят как о ведьме. Да она и бывала на шабашах – то ли в наркотическом сне, то ли наяву. Загадочная прелесть молодой девушки и влечет, и пугает Джованни. Кассандра носит талисман – темно-лиловый аметист с изображением прекрасного юноши Диониса. Во время последней встречи (вскоре Кассандра сгорит на костре инквизиции) девушка говорит Джованни о том, что не Леонардо обладает последней тайной; “Неведомый”, “последний Примиритель” будет “Дионис – Галилеянин” [II, 211]. От ее последней тайны, которую она собиралась открыть Джованни, веет холодом ужаса; эта тайна несет муку и радость и связана, вероятно, со смертью, связующей навеки – “как брата и сестру, как жениха и невесту!” [II, 211]. Эти же слова в третьем романе произнесет для Тихона Софья, вовлекая его в жуткую “красную смерть” – самосжигание сектантов. Образ Кассандры очень весом в трилогии, т.к. вносит, в противовес рационалистическому мировоззрению главных героев, какую-то иную, интуитивную,

герметическую или каббалистическую мудрость, вдруг отозвавшуюся в дионисийских экстазах хлыстовских радений, описанных в эпилоге последней части трилогии.

В третьем романе аксиологическая децентрация столь велика, что трудно даже сказать, кто является его главным героем – Петр, Алексей, или Тихон. Правда Алексея не менее убедительна, чем правда Петра. Ни один из них не является носителем полной истины, в их “диалогическом” конфликте каждый прав, только критикуя односторонность другого. Путь к последней истине напряженно ищет Тихон – но тоже не находит.

Третья часть трилогии наиболее отчетливо выявляет причину аксиологической децентрации – амбивалентность авторской позиции. Царевич Алексей – сторонник исконно русских обычаев и православия, в нем сливаются любовь к России и любовь к Европе [II, 548]. Он страдает, видя притеснение народа и реки крови, льющиеся по воле Петра. Роман начинается с разговора Алексея с Докукиным: “Разве не болит мое сердце за вас? Одно у нас горе. Где вы, там и я. Коли даст Бог, на царстве буду – все сделаю, чтобы облегчить народ” [II, 324]. И простые люди считают его своей защитой от Антихриста – Петра. Алексей силен верой и смирением (“А Христос Батюшка с нами есть и будет во веки веков”). Почти святым видится он фрейлине Арнгейм в селе Рождествено: “... я оглянулась на царевича в последний раз. Он кормил голубей. Они окружили его. Садились ему на руки, на плечи, на голову. Он стоял в вышине, под черным, словно обугленным, лесом, в красном, словно окровавленном, небе, весь покрытый, точно одетый, белыми крыльями” [II, 439]. Но цветовая символика и метафористика здесь говорят не только о святости Алексея, но и о его обреченности на жертву. Подобно Юлиану, он хочет возродить дорогое, но старое, отжившее, как весь старомосковский уклад: “Все было пышное, но ветхое, истертое, истлевшее, так что, казалось должно было рассыпаться, как прах могильный, от прикосновения свежего воздуха” [II, 338].

Противоречиво отношение автора и к делу Петра. “Что такое Петр? Чудо или чудовище? Я опять-таки решать не берусь. Он слишком родной мне, слишком часть меня самого, чтобы я мог судить о нем беспристрастно. Я только знаю – другого Петра не будет, он у России один; и русская интеллигенция у нее одна, другой не будет. И пока в России жив Петр Великий, жива и великая русская интеллигенция” [82]. С другой стороны, Петр для Мережковского – столп самодержавия – Царства Зверя, царства Антихриста. Петр – во власти настоящего времени: “Время подобно железу горячему, которое, ежели остынет, неудобно ковать будет”, – говорит царь. И, кузнец России, он кует ее, пока железо горячо. (...) “Время яко смерть, – повторяет царь. – Пропущение времени смерти невозвратной подобно” [II, 412-413].

Путь Тихона тоже не ведет к обретению однозначных решений. Казалось бы, он достиг, наконец-то, синтеза, вернувшись к софиологической традиции народного религиозного сознания: “Тихон смежил глаза, утомленные пламенем. Вспомнился ему летний полдень, запах елей, в котором свежесть яблок смешана с ладаном, лесная прогалина, солнце, пчелы над кашкой, медуницей и розовой липкой дремой; среди поляны ветхий полусгнивший голубец – крест, должно быть, над могилою святого отшельника. “Прекрасная мати пустыня!” – повторял он свой любимый стих. Исполнил, наконец, Господь его желание давнее – привел в “благоутишное пристанище”. Он стал на колени, раздвинул высокие травы, припал к земле и целовал, и плакал, и молился.

*Чудная Царица Богородица
Земля, земля, мати сырая!
И глядя на небо, твердил:
С небес сойдет мати Всепетая,
Госпожа Владычица Богородица!*

И земля, и небо было одно. В лике небесном, подобном солнцу, Лик Жены огнезрочной, огнекрылой, Святой Софии Премудрости Божией он видел лик земной, который хотел и боялся узнать. Потом встал, пошел дальше в лес. Куда и сколько времени шел, не помнит. Наконец, увидел озеро, малое, круглое, как чаша, в крутых берегах, поросших ельником и отражавшихся в воде, как в зеркале, сплошными зелеными стенами. Вода, густая, как смола, зеленая, как хвоя, была так тиха, что ее почти не видно было, и она казалась провалом в подземное небо. На камне у самой воды сидела скитница Софья. Он узнал и не узнал ее. Венок из белых купав на распущенных косах, черная скитская ряса приподнята, голые белые ноги в воде, глаза, как у пьяной. И покачиваясь мерно, глядя на подземное небо, пела она тихую песню, подобную тем, что певали в хороводах среди купальных огней, в Иванову ночь, на древних игрищах:

*Солнышко, солнышко красное!
Ой, дид Ладо, ой, дид Ладо!
Цветки, цветики милые!
Ой, дид Ладо, ой, дид Ладо!
Земля, земля мати сырая!*

И древнее, дикое было в этой песне, похожей на грустную жалобу иволги в мертвом затишье полдня перед грозой...” [II, 653-654].

Но ни у сектантов, сжигающихся заживо, ни у хлыстов с их радениями, ни у тихого старца о. Сергия на Валааме – нигде не нашел Тихон своей

правды и своей веры. Вопреки требованию жанра романа – притчи, автор не владеет окончательной истиной. Драма сознания героев – это проекция драмы сознания самого автора. Ни одну из идей он не принимает окончательно, каждая из истин по-своему соблазнительна. Пресловутый “схематизм” трилогии подвергается сомнению релятивностью ее идейного содержания. Позиция эпической (монологической) абсолютной авторской вненаходимости колеблется: “Если бы я был проповедником, я поспешил бы устранить или спрятать их (противоречия – Н.Б.), чтобы увеличить силу проповеди; если бы я был философом, я постарался бы довести мысль до окончательной ясности... Но я не проповедую и не философствую (и если иногда то и другое делаю, то нечаянно, наперекор себе); я только описываю свои последовательные внутренние переживания... Противоречия разрушают систему..., но утверждают подлинность переживаний” [83]. Своей трилогией Мережковский уже предугадывает дальнейший путь развития символистского романа, в котором эпос будет выполнять функции лирики.

Вопреки метаисторизму, притчевости, антипсихологизму, трилогия имеет предэкзистенциалистский характер. Религиозные и историософские идеи в ней окружены целомудренным холодом, их современный читатель волен не принимать; но тревога и отчаяние героев, не имеющих твердой веры, мучающихся сомнениями, их “страх и трепет” не оставляют нас равнодушными. Все три типа экзистенциальной тревоги (тревога судьбы и смерти, тревога пустоты и бессмысленности, тревога вины и осуждения) воплощены в героях романов. П.Тиллих замечает, что тревога становится всеобщей в переломные эпохи, когда “распадаются привычные структуры смысла, власти, веры и порядка” [84]. Стремление Мережковского к созданию статичных романов – притч можно объяснить тем, что он как бы создает в них “зону уверенности” [85] для себя, изживая или хотя бы смещая собственную тревогу, – впрочем, не вполне успешно.

Экзистенциальное содержание в метаисторическом романе

Внутренний мир героев, действующих на переломе исторических эпох, лишен устойчивости. Герои постоянно переживают чувство духовного тупика и необходимость выбора поведения и некой доктрины, комплекса идей-истин, которые помогли бы преодолеть тупик. Пограничная ситуация требует от них проявления свободной воли (“Повелено от Бога человеку самовластно быть” – [II, 322]), но вместе с тем, этой свободы у них нет: какая-то безымянная, неопознанная сила довлеет над их усилиями, делая “самовластной” слепую случайность. Кассандра показывает Джованни свою заветную реликвию – изумрудную скрижаль, найденную в руках египетской

мумии жреца, и на ней изображен Ор – “бог пограничной межи, путеводитель мертвых в царство теней” [П, 210]. Тихон однажды говорит сам себе: “Я теперь, как на ножевом острие, в какую сторону свалюсь, в ту и пойду” [П, 367].

Л.Шестов считал пограничную ситуацию “обоюдоострой”. Ее положительный полюс может быть описан в понятиях дерзновения, свободы, вызова, дела, упорства, отчаянной борьбы. Но с этими понятиями смыкаются “негативные” экзистенциалы: одиночество, оставленность, болезнь, заброшенность, страх, отчаяние, ужас [86].

Ненависть Юлиана к христианам рождалась в пустых каменных покоях замка Мацеллум – месте заточения и постоянного ожидания насильственной смерти (а не из любви к солнечному Олимпу!). Ребенку – сироте страшно в непомерно больших комнатах. Страх и злоба – вот что толкает его на путь Отступника. Во время первого разговора с Арсиной его порывы к власти, мечты о силе очень быстро никнут, возвращается страх (садится, “пугливо озираясь”) и с ним – злоба (“Злоба душит меня”, “Я – зол и хотел бы быть еще злее...”). Он говорит девушке о состоянии, продолжающемся уже двадцать лет: “...каждую ночь, после дня, проведенного на коленях в церкви, над гробами галилейских мертвецов, я возвращаюсь домой, разбитый, усталый, бросаюсь на постель лицом в изголовье и рыдаю, рыдаю и грызу его, чтобы не кричать от боли и ярости” [П, 110-111]. Юлиан признается Максиму: “я с детства боюсь, боюсь всего: жизни, смерти, самого себя, тайны, которая везде – мрака” [П, 172]. Вот основная, повторяющаяся, бесконечно длящаяся, духовная ситуация Юлиана, прекращающаяся только в момент смерти, когда Юлиан освободился от страха и увидел восходящее солнце. Страх преследует и Джованни, ученика Леонардо, и царевича Алексея, и Тихона. Этот страх может переходить в отчаяние, единственный выход из которого – смерть. Действительно, мертвые идут в царство теней. Противоречиво отношение героев к смерти. Разум склонен принять ее как подвиг (Юлиан), как освобождение (Джованни), как очистительную жертву (прощающая отца тень улыбки на лице мертвого царевича Алексея). “Когда я думал, что учусь жить, я только учился умирать”, – понимает Леонардо, разумом оправдывая естественную закономерность и божественную необходимость смерти. “А между тем, – пишет автор, – в глубине сердца что-то возмущалось, не могло и не хотело покориться разуму” [П, 296].

В финале каждого романа – несбывшиеся мечты и смерть героя (в третьей части – смерть Алексея и Софьи). Ощущение заброшенности человека, которого не понимают люди и которого оставил Бог, усиливается мотивом бездомности. Ни у кого из героев трилогии нет уютного, обжитого Дома – только временные пристанища, случайные дворцы и постоянные дворы, монастыри и тюрьмы. Даже Петр I любил уходить спать на барку из

дворца. В дома врываются убийцы или взбунтовавшаяся чернь; дома горят и гибнут от наводнения. “И такая тоска сжимала сердце, что хотелось плакать, как плачут маленькие дети” [II, 297]. Только в самом финале трилогии открывается Тихону истина, но происходит это уже не в мире физическом, а в мире метафизическом: Тихону было видение “старичка беленького” – Иоанна, сына Громова, спустившегося из грозовой тучи, и Христа Грядущего, горящего огнем в разверзшемся небе. И только тогда Тихону “стало покойно, как ребенку на руках матери” [II, 756]. Но такое состояние даруется только по ту сторону жизни реальной. А в жизни человеческой итог исканий Тихона – тупик: “Нет ни Бога, ни мира. Все погибло, все кончено. И даже конца нет. А есть бесконечность ничтожества”. Идти дальше некуда. Была только страшная тоска. В картине грозы, символе конца мира, как бы собираются вместе все те капли дождя, которые пугали в детстве Юлиана и нагоняли тоску на Джованни, сеяли мрак и сырость в Петербурге. Символика дьявольского (серый цвет, паутина, паук) организуют изображение грозы: “...с востока надвинулась и уже охватила полнеба огромная синяя, черная туча с белесоватыми пятнами, словно гнилыми нарывами на посиневшем и распухшем теле. Медленно, медленно, как исполинский паук с отвислым жирным брюхом, с косматыми косыми лапами, подползла она к солнцу, точно подкралась, протянула одну лапу – и солнце задрожало, померкло. По земле побежали быстрые-быстрые паучьи тени, и воздух сделался мутным, липким, как паутина. И пахнуло душливым зноем, как из открытой пасти зверя” [II, 754].

И захваченный концом света человек уже не испытывает страх или ужас, он испытывает чувство “тошноты смертной”.

Бес обыденности, паук торжествующего Хамства не позволяет человеку быть героем в пограничной ситуации, его сила и воля тонут в серой паутине скуки. Состояние персонажей трилогии тождественно самоощущению лирического героя – alter ego Мережковского – в его поэзии:

*Так жизнь ничтожеством страшна,
И даже не борьбой, не мукой,
А только бесконечной скукой
И тихим ужасом полна,
Что кажется – я не живу,
И сердце перестало биться,
И это только наяву
Мне все одно и то же снится.
И если там, где буду я,
Господь меня, как здесь, накажет, -*

*То будет смерть, как жизнь моя,
И смерть мне нового не скажет.*

[IV, 545]

Синтез жизни и смерти, бездны верхней и бездны нижней, плоти и духа заключается, таким образом, не в апокалиптическом преображении, а во всеобщей, воистину метафизической и метаисторической скуке.

Скука преследует и героев трилогии. “Двойник” Юлиана по мироощущению римский центурион Анатолий заявлял друзьям: “Я болен смертельной болезнью” – усталостью и ленью [I, 127-128]. Тоска обыденности гнетет Кассандру, героиню второго романа, и толкает ее в объятия дьявола: “Скучно! – молвила девушка, и заломила над головой тонкие белые пальцы. – Каждый день одно и то же. Сегодня, как вчера, завтра, как сегодня; так же глупый долговязый пономарь удит рыбу на плотине и ничего не может выудить, так же дым валит из трубы лаборатории, где мессер Галеотто ищет золота и ничего не может найти, так же лодки тащатся на ободранных клячах, так же дребезжит заунывная лютя в кабачке. Хоть бы что-нибудь новое! (...) Боже мой, какая скука!” [I, 393]. Никколо Макиавелли признается Леонардо: “...мир создан для черни, и нет в нем никого, кроме черни. Так-то, друг мой, – продолжал он еще тише и задумчивее, – скучно, говорю, жить на свете, и, пожалуй, самое скверное в жизни не заботы, не болезни, не бедность, не горе – а скука...” [II, 156-157]. Скука времени у всех героев трилогии; таково же мироощущение “декадентов” рубежа XIX-XX веков. В этом эмоциональном (лирическом) выражении своей эпохи Мережковский вполне историчен, несмотря на метаисторизм эпического мира героев и событий в романах.

Мотив скуки высвечивает еще один важный мотив, противоречащий проповедническому пафосу трилогии – мотив игры. Юлиан, став императором, пытается разыграть в жизни то, что вычитал в своих любимых книгах древних авторов. Его деятельность – “грёзы поэта”, художника [I, 193]. Он играет в вакхическое шествие в Константинополе, переодеваясь для этого: “Он сидел на колеснице, запряженной белыми конями; в одной руке его был золотой тирс, увенчанный кедровой шишкой, символом плодородия, в другой – чаша, обвитая плющом. (...) На осле ехал толстобрюхий старик, придворный казначей, большой плут и взяточник, изображавший Силена” [I, 187]. Его военные сражения – “игры с судьбой” [I, 268]; обращаясь к солдатам, он подражает сжатому слогу Юлия Цезаря, с гордостью думает: “теперь я похож на такого-то или такого древнего героя!” [I, 142]; в самом пылу сражения мысленно радуется, что все происходит так, как описывали Тит Ливий, Плутарх, Саллюстий. Джованни Бельтраффио деятельность

Леонардо напоминает игру: "...каждое из дел похоже на игру, каждая игра – на дело" [II, 144], художник весь отдается "трудной и бесполезной игре" [II, 143]. Игра позволяет отрешиться от скуки обыденности, вносит в жизнь праздничность, артистизм, возносит над чернью. Так, однажды Леонардо, слушая горячие речи Макиавелли, заметил, что тот "играет неслыханными сочетаниями противоречивых слов – например, добродетель и свирепость, как фокусник играет обнаженными шпагами, с бесстрашной ловкостью" [II, 104], стараясь уязвить торжествующую пошлость, людей благопристойных и здравомыслящих. Леонардо невольно вспоминает одно из собственных творений – чудовище, пугавшее зрителей (а читатель по ассоциации вспоминает и самого Мережковского, играющего логическими и словесными противоречиями, как бы пугая обывателя). Однако такая игра неотделима от серьезности, "будто фокусник, играя мечами, нарочно резал себя до крови" [II, 105]. Леонардо в "черные дни" старости, когда им овладевали малодушие и тоска, увлекался детскими забавами, например, лепил из воска маленьких сверхъестественных животных с крыльями, способных летать. И в его "тусклых, печальных" глазах порой мелькало что-то "детски – веселое", но вместе с тем "жалкое" [II, 245]. О Петре I фрейлина Арнгейм записывает в дневнике: "Смотришь и глазам не веришь: не различишь, где царь, где шут. Он окружил себя масками. И "царь-плотник" не есть ли тоже маска..." [II, 420]. Не только в устройстве шутовских свадеб и соборов, потешных полков, но и в серьезной политике и в общении с людьми Петр – актер, лицедей.

Мотив игры в трилогии связан, с одной стороны, с мифологизацией истории, а миф, согласно утверждению Й.Хейзинга, "находится в сфере игры" [87]. Однако игровой характер деятельности героев свидетельствует еще и о другом: об отсутствии твердой веры в душах героев ("По мере того как из мифа исчезает элемент веры, все сильнее звучит игровой тон..."). Например, описание древних мистерий в романе "Смерть богов. Юлиан Отступник" представляет их как нечестную игру, обман (на губах Максима Эфесского – лукавая, двусмысленная улыбка), хотя именно из неоплатонизма многие доктрины пришли в раннее христианство (об этом пишет, в частности, Мэнли П.Холл: "Идеалы раннего христианства были основаны на высоких моральных стандартах языческих Мистерий, и первые христиане, сходявшиеся на собрания в Риме, делали это в подземных храмах Митры..." [88]).

В романах Мережковского многие символы древних мистерий оказываются сюжетно включенными в сугубо эстетизированный контекст, напоминая стилизацию, игру с магическими символами. Так, символ пещеры (символ земли, или низшего мира тьмы, или сфер Природы) играет роль аллегории в изящной светской беседе, которой занимается Леонардо мону Лизу, работая над ее портретом. Лабиринт – символ обремененности и

иллюзорности характера низшего мира, по которому душа скитается в поисках истины [89] (крик отчаяния в дневнике Джованни: “Кажется мне, что я заблудился в извилинах страшного лабиринта. Кричу, взываю – и нет мне отклика. Чем дальше иду, тем больше путаюсь. Где я? Что со мною будет, ежели и ты меня покинешь, Господи?” [I, 466]). В начале третьего романа отец и сын – Петр и Алексей – постоянно сталкиваются лицом к лицу на празднике Венеры в Летнем саду, на одной из дорожек лабиринта, слишком узкой, чтобы разойтись; символический подтекст ситуации очевиден. Но сам лабиринт – вовсе не страшное испытание, которому подвергались в подземных храмах. Это лабиринт из кустов сирени в Летнем саду – подражание Версалью! – и предназначен для отдыха: “и когда утрудится кто, тотчас найдет довольно лавок, феатров, лабиринтов и зеленой травы, дабы удалиться как бы в некое всепослабное уединение” [II, 329].

Мотив игры связан нередко с мотивом переодевания, маскарада, когда за личиной человек скрывает истинное лицо. В юности Юлиану пришлось носить маску смиренного христианина (“лев в шкуре осла”, по словам Арсинои), это приучило его лгать и пресмыкаться. Потом он имел вид риторика, школьного учителя с пальцами в чернилах, вид Цезаря – Августа, вид великого полководца. Во время вакхического шествия он одет в великолепный наряд Диониса. Но ни один из этих обликов не соответствует его внутренней сущности – бессилию “запоздалого эллина”.

Выше уже отмечался эмблематический характер образов в романах Мережковского. Маска в системе выразительных средств тоже выступает в качестве эмблемы (зримой, овеществленной метафоры), символизируя омертвление некогда высокой идеи в плоской вещи, взятой в аспекте ее грубой материальности. Из романа в роман проходят образы карнавалов и маскарадов, демонстрируя опошление божественного.

Ключевым в первом романе является эпизод вакхического шествия, устроенного Юлианом в Константинополе. Хор Софокла, вакханки, факелы, чаши с вином... Но это только реквизит, картонные рога фавнов, белила и румяна на лицах, обезображенных малокровием и золотухой. Пьяные легионеры и продажные женщины составляли шествие; из-под маски грубо выглядывает бес толпы, Хам: “Одна из вакханок забежала по дороге в грязную харчевню; оттуда пахло запахом рыбы, жареной на прогорклом масле. Вакханка вынесла из харчевни на три обола жирных лепешек и начала их есть с жадностью, облизываясь; потом, окончив, вытерла руки о пурпурный шелк одежды, выданной для празднества из придворной сокровищницы” [I, 187].

Во втором романе древние боги Олимпа предстают в виде карнавальных масок или аллегорических деталей праздника. Вот дети, по наущению

Савонаролы, громят “суеты и анафемы” во дворце Медичи. В одном из чуланов они нашли “маски и наряды для тех карнавальных шествий, аллегорических триумфов, которые любил устраивать Лоренцо Медичи Великолепный. (...) При свете сального огарка выходили перед ними картонные чудовищные морды фавнов, стеклянный виноград вакханок, наконец, при взрыве общего хохота, появились деревянные, позолоченные, покрытые паутиной, молнии Громовержца и жалкое, изъеденное молью, чучело олимпийского орла, с общипанным хвостом, с клочками войлока, торчавшего из продырявленного брюха. Вдруг из пышного белокурого парика, вероятно, служившего Венере, выскочила крыса” [I, 489]. Венера, Купидон становятся названиями модных жеманных танцев, исполняемых на празднике в замке Моро. Там же была представлена аллегория “Рай”, в которой появлялись по очереди боги Юпитер, Аполлон, Меркурий, Марс и др. и в пошлых стихах прославляли герцога и его супругу. На столе одно за другим появлялись кушанья: Андромеда из нежных каплуновых грудинок и Персей из телятины, весь Олимп воскресших богов из марципанов, кедровых орехов, миндаля, сахара [I, 509-510].

В третьем романе карнавализация, понятая как профанация священных идей, усиливается. Петр I вводит множество новых праздников, устраивает ассамблеи и фейерверки. Западная цивилизация, как маска, лишь внешне прикрывает лицо кондовой Руси. Например, на ассамблее в доме Апраксина некий Юшка Проскуров, сын московского подьячего, долго живший в Париже, – совершенный петиметр и галантом – истово молится “батюшке Николе Чудотворцу”, напугавшись наводнения. Да и с остальных дворян в минуты опасности быстро слетела вся жеманность! “К рассвету буря утихла. В прозрачной серости тусклого дня кавалеры в париках, покрытых пылью и паутиной, дамы в робронах и фижмах “на версальский манер”, под овечьими тулупами, с посиневшими от холода лицами, казались друг другу привидениями” [II, 472].

Маскарад постепенно превращается в кошунственную пародию, символизирующую падение Церкви (Духа) в темницу Государства (Плоти). Таково шествие в масках – “Триумф Юлия Цезаря”, – прославляющее жестокого и вероломного герцога Чезаре Борджиа, сына развратного папы римского Александра VI [II, 128]. Еще более кошунственный характер имели шутовские соборы, которыми Петр забавлялся в черные дни самых кровавых казней. Князь-папа Бутурлин был облачен в ризы и митру – “шутовское подобие облачения патриаршего” [II, 643]. Трон из бочек, весь уставленный шкаликами и бутылками. Непристойные иконы и святые дары – флаги с вином и блюда с огурцами и капустой. Прямо-таки сатанинские ритуалы и молитвы. И все это имеет вид маскарада: “Кардиналы возвели папу на амвон и облачили его в ризы – шутовское подобие саккоса, омофора, эпитрахили,

набедренника с вышитыми изображениями игральных костей, карт, бутылок, табачных трубок, голой Венус и голого Еремки – Эроса. На шею надели ему, вместо панатии, глиняные фляги с колокольчиками. Вручили книгу-погребец со склянками различных водок и крест из чубуков” [II, 644]. “Все непотребство творилось во имя бога Бахуса. Во время шутовской свадьбы карликов венчание происходило при всеобщем хохоте в церкви; сам священник от душившего его смеха едва мог выговаривать слова. Таинство напоминало балаганную комедию” [II, 421].

Вырождение и опошление великих идей прошлого, мотивы маскарада, пародии и мертвенности наиболее ярко проявлены в образе Петра Алексеевича Толстого – русского Макиавелли. Любимый афоризм этого европейски утонченного вельможи: “Надобно, когда счастье идет, не только руками, но и ртом хватать и в себя глотать” [II, 428]. Главная его заслуга перед Петром – “поймал зверя”, т.е. принудил царевича Алексея вернуться в Россию на верную смерть. Действовал подлостью и обманом, хотя не зол и даже жалел царевича, но соображения карьеры взяли верх. Ему уже за семьдесят, но он моложав, бодр, любезен с дамами (“бархатный весь, а жалыце есть”). Но вот его “домашний”, а не парадный портрет: “в ночном шлафроке, без парика, с голым черепом, с остатками седых волос только на затылке, он казался очень старым, почти дряхлым. Молодость его – вместе с книгой “Метаморфосеос, или Применение Овидиево”, которую он переводил на русский язык – его собственная метаморфоза, баночки, кисточки и великолепный алонжевый парик с юношескими черными как смоль кудрями – лежали в уборной на столике перед зеркалами” [II, 573].

Итак, нарастание аксиологической децептрации в системе образов, усиление амбивалентности авторской позиции по отношению к героям, в которых, помимо метаисторического принципа постоянного совершенствования в поисках синтеза, все явственнее начинают звучать “экзистенциальные” сомнения, страх и отчаяние – все это вносит элемент релятивности в жесткий схематизм трилогии. Смысловые “колебания”, подрывающие абсолютную авторитарность и догматизм авторской позиции, нарастают от первого к третьему роману. Соответственно наблюдается и динамизация самой художественной реальности в романах. Система лейтмотивов, призванная скреплять, цементировать все три части, порождает, тем не менее, и противоположный эффект – художественное пространство начинает терять монолитность, расслаивается.

Художественный мир в первом романе, посвященном Юлиану Отступнику, однороден с физической точки зрения, он целиком вписывается в три измерения и вполне рационалистичен. Пространство организовано горизонтально: географически (Мацеллум, Антиохия, Рим, Персия и т.п.) и топографически (языческий храм и рядом или поодаль – храм христианский).

Разные события могут совершаться в один отрезок времени, но в разных точках пространства; в одном и том же месте не разворачиваются два события. Даже сны Юлиана не вводят иной, сновидческой, реальности, в которой были бы свои, особые законы пространства; сны оказываются лишь условной формой введения воспоминаний героя о предистории, о событиях прошлых, но бывших все в той же объективной реальности.

Структура художественной реальности во втором романе сложнее. Она подчиняется закону зеркальности. Пантеиста Леонардо привлекали “загадочные” сходства, созвучия в самых разных явлениях природы – “как бы из разных миров перекликаются голоса” [II, 40]. Мир для него не исчерпывается областью непосредственно данных чувствам явлениями, но полон бесчисленными силами и возможностями, еще не воплощенными. Разнообразие внешнего мира имеет под собой некое единое основание, таинственную первооснову.

Соответствия – и буквальные, и призрачные подобию – это игра двух взаимоотражающихся зеркал. Водовороты на реке подобны волнам женских кудрей, переливы красок радуги встречаются и в перьях птиц, и в стоячей воде, и в драгоценных камнях, и в старых мутных стеклах. Узоры инея подобны живым листьям и цветам. Взаимоотражаются вселенная и тело человека – малая вселенная, живая и мертвая природа: “уже в мире ледяных кристаллов природе снятся вещи сны о растительной жизни” [II, 40].

Сама система образов в романе представляет собой ряд зеркальных отражений главного героя. Своеобразный двойник Леонардо – его ученик Джованни, мучающийся сомнениями и жаждущий веры. Некоторые персонажи дают как бы прямое отражение Леонардо, другие – обратное, перевернутое, искаженное, как в кривом зеркале. Так, когда Джованни долго смотрел на общую для художника и моны Лизы улыбку, ему становилось жутко, как перед чудом: “явь показалась сном, сон явью, как будто мона Лиза была не живой человек..., а существо, подобное призракам, – вызванное волей учителя, – оборотень, женский двойник самого Леонардо” [II, 164-165]. Кассандра, подобно Леонардо, влюблена в богов античности, но она пытается использовать магию, чем отличается от Леонардо с его пафосом науки. Оттеняет неспособность Леонардо к решительным и плодотворным действиям образ Христофора Колумба, который “мало знал”, но “много сделал” [II, 540]. Непрактичность Леонардо сближается с подобной же чертой Никколо Макиавелли: оба они, как и врач Марко-Антоний, ищут естественных законов, управляющих как живой, так и неживой природой. Однако результаты их различны; для Марко-Антония – скорбь – дочь познания, для Макиавелли – ненависть, а для Леонардо – любовь – дочь познания. Искаженными подобиями Леонардо выступают Лодовик Моро и Чезаре Борджиа, опошляющие идею “золотого века”,

возрождения античности, освящения плоти. В этом ряду “ложных синтезов” стоит и образ фанатичного Савонаролы.

Есть у Леонардо двойники “метафизические” (не конкретные люди, живущие в конкретных исторических обстоятельствах) – Силы небесные. Как бы из странного сна Джованни возникает в реальности трепет голубиных крыл, и в их белом сиянии – Леонардо, подобный Св. Франциску [I, 463]. Но тот же Джованни видит “другого двойника Леонардо – Его, Сатану” ; в одном из воспоминаний – складки плаща учителя подобны широким складкам в одежде Антихриста, низвергаемого ангелом в бездну.

Таким образом, персонажи, становясь отражениями одной фигуры – Леонардо – утрачивают отчасти свою индивидуальность и жизненность, как бы “развоплощаются” (ведь отражение – бесплотно, это только видимость). Но и образ Леонардо, окруженный отражениями, несколько “размывается”, теряет завершенность. Кроме того, Леонардо становится поверхностью, на которой отражаются два лика из миров иных – Бог и Дьявол. Конкретно-чувственная реальность – лишь проявление тайны “реальности реальнейшей”. Мистическая реальность не явлена непосредственно, она лишь чуть-чуть сквозит, приближается к нам в таких условиях, когда грубость линий и яркость красок видимого мира приглушены. Леонардо считал лучшим для занятий живописью свет перед сумерками, или когда облачно и туманно [II, 161]. Нежный, сумеречный свет – это прозрачная, как будто подводная тень [II, 182]. День Леонардо любит “туманный, тихий, с влажно-тусклым, как бы подводным солнцем” [II, 187]. “Бледно-зеленый, точно подводный, свет” делает здания, предметы “призрачно легкими, как облако” [II, 258]. Зеркало не только вносит оттенок призрачности в вещественный мир, но и предполагает мир зазеркалья – недостижимый, но все же реальный. Тайна глаз девы Марии на картине Леонардо “просвечивает сквозь опущенные веки с густой тенью ресниц, похожа на тайну подводных цветов, видимых сквозь прозрачные волны, но недостижимых” [I, 439]. И в улыбке самого мастера мелькает тайна души, как подводные пропасти сквозь прозрачную глубину [I, 467].

Леонардо пребывает на грани двух миров, здешнего и нездешнего, на грани, которая и разделяет, и соединяет “две бездны”. В таком символическом контексте появляется образ лебедя. Герцог Моро, на закате своей власти, чувствующий себя пойманной мухой, кормит во рву Миланского замка белых, чистых лебедей, прекрасных в “голубовато-серебряном лунном тумане”: “Гладь воды, отразившая небо, под ними была почти невидимой, и, качаясь, скользили они, как видения, со всех сторон окруженные звездами, полные тайны, между двумя небесами – небом вверху и небом внизу – одинаково чуждые и близкие обоим” [I, 587]. Крах Моро ознаменовался убийством чудесных птиц – забавлялись французы –

завоеватели, – и Леонардо показалось, что он сам похож на раненого лебедя, пытающегося взлететь перед смертью. И все же Леонардо верит в свою мечту – великого Лебедя, сына человеческого, победителя всех пределов и тяжестей, летящего на исполинских белых крыльях в лазури неба [II, 76]. Состарившийся, покоровшийся титан Леонардо незадолго до смерти выпускает из клеток на волю птиц, и последней он открыл клетку с лебедем. Огромная белая птица покинула Леонардо, радостно полетев прямо к солнцу. В финале романа белые лебединые крылья за спиной Иоанна Предтечи пишет на иконе русский монах Евтихий; луч только что вошедшего солнца упал на краски иконы, и они заискрились, словно “оживившись сверхъестественной жизнью” [II, 316].

Таким образом, однородная в первом романе, художественная реальность начинает во втором романе расслаиваться на различные планы, сферы, миры, чему служит, прежде всего, прием зеркальности. Образы-лейтмотивы еще внутренне целостны, хотя и существуют на грани “реального” и “реальнейшего”. Они либо прямо являются аллегориями (например, образ холодной, одинокой звезды – эмблема Леонардо), либо тяготеют к аллегоричности (образ лебедя).

В третьей части трилогии сохраняются и принцип зеркальности, и лейтмотивность, но динамизация художественного мира еще усиливается – разные типы реальностей “разрывают” целостность образа, не окружая его, а проникая в самую сердцевину. Если во втором романе разные реальности были разделены (или соединены), между ними существовала грань, некая зеркальная поверхность, то в третьем романе одна и та же реальность может “выворачиваться наизнанку”.

В образе Петра I прием двойничества преобразуется в оборотничество. С детства помнит Алеша юное лицо отца, похожего на брата, веселого кудрявого быстрогоглазого мальчика [II, 308]. Этому милому, полному нежности, лицу хочется шептать: “Батя милый, родненький, люблю, люблю!” Но очень часто – во время расправы над стрельцами, во время издевательств над боярами, и на шутовской попойке, во время допроса самого Алексея – это лицо становится страшной личиной оборотня: “мертвое, неподвижное, точно каменная маска” [II, 525], не царь а Кот-Котабыс, черт, Антихрист. Мертвая маска – это не зеркальное отражение, не просвет в мистическую реальность, это конец, небытие, неподвижность и косность. И прием зеркальности теперь не выявляет, а уничтожает различия, сводя два явления в полное тождество: “Алексей молчал, опустив глаза. Лицо его казалось теперь такую же мертвую маской, как лицо Петра. Маска против маски – и в обеих внезапное, странное, как будто призрачное, сходство – в противоположностях подобье. Как будто широкое, круглое, пухлое лицо Петра, отражаясь в длинном и тощем лице Алексея, точно в вогнутом

зеркале, чудовищно сузилось, вытянулось” [II, 499]. Исчезают не только внешние различия, снимается и ценностная – этическая и эстетическая – противопоставленность.

Пространство во втором романе трилогии было расчленено на относительно автономные области, сферы, планы; теперь же упорядоченность и строгая иерархичность (дух – плоть, небо – земля, Христос – Антихрист и т.п.) исчезает. Мир снова становится однородным, как в первом романе, но словно со знаком минус. Все, прежде реальное, становится одинаково нереальным. В Петербурге “все было плоско, пошло, буднично и в то же время похоже на сон”, “В Китеже-граде то, что есть, – невидимо, а здесь, в Петербурге, наоборот, видимо то, чего нет; но оба города одинаково призрачны” [II, 379]. На берегу неаполитанского залива Ефросинья, бежавшая вместе с царевичем, тоскует о русских безровых веничках, соленьем балычке, сметочках белозерских; сама же старинная вилла, где жили беглецы, напоминала темный Элизиум, подземную рощу теней, кладбище умерших, воскресших и вновь умерших богов. И Алексея удивило это странное противоречие “будничных грез и призрачной действительности” [II, 540].

Таким образом, рационалистическая расчлененность мира заменяется алогичным, иррациональным, хаотическим слиянием, выраженным в оксиморонах. Кажется, только в одном эпизоде из всей трилогии этот иррациональный, движущийся хаос открыто входит в образную ткань уравновешенного, статичного художественного мира. Царевич Алексей узнал, что Петр тяжело заболел, и дух у него захватило – то ли от радости, то ли от ужаса. Почти невозможная надежда вдруг оказалась так близка к осуществлению. Ночью Алексей возвращается от Кикина с далекой окраины города к себе домой: “Луны не было видно, но воздух пропитан был яркими лунными искрами, иглами. Снег не падал сверху, а снизу клубился под ветром столбами, курился как дым. И светлая лунная вьюга, точно пенилась, в голубовато-мутном небе, как вино в чаше” [II, 476]. Так начинается развитие символического мотива пьяной голубой мглы. Пейзажный образ не исчерпывается чисто изобразительной функцией. Повествование перенасыщено символами, берущими начало еще от древних мистерий и преданий и составляющими “словарь”, условную речь русских символистов: луна, кристаллы, дым, синий цвет, метель, вино. Рисуется странное, зыбкое состояние самой атмосферы. Луны нет, но воздух пропитан лунными иглами, темно, но вьюга светлая, и она – не снежная, а лунная. Опрокинуты низ и верх – снег клубится от земли к небу. Это какая-то светлая темнота, мир объемный, но невесомый, как пена.

Затем пейзаж используется как аккомпанемент, параллель к состоянию героя: “Он вдыхал морозный воздух с наслаждением. Ему было весело,

словно в душе его тоже играла светлая выюга, буйная, пьяная и опьяняющая. И как за выюгой луна, так за его весельем была мысль, которой он сам еще не видел, боялся увидеть, но чувствовал, что это ему от нее так пьяно, страшно и весело". Здесь еще разворачивается обычная для Мережковского форма психологизма: словами, по правилам логики, пересказывает автор переживания героя, тем самым расчленив и упорядочивая их поток. А затем объективное (пейзажное) и субъективное (психологическое) сливаются. Образ природы становится антропоморфным: у метельной ночи есть глаза, сердце, выюга – луна – пламя пьяны. ("В заиндевелых окнах изб, под нависшими с кровель сосульками, как пьяные глаза под седыми бровями, тускло рдели огоньки в голубоватой лунной мгле" ; Алексей готовит жженку: "В розовом отсвете углей забилося вдруг синее сердце спиртового пламени. Лунная выюга заглядывала в окна голубыми глазами сквозь прозрачные цветы мороза, и казалось, что там, за ними, тоже бьется живое огромное синее пьяное пламя"). Исчезает различие внешнего мира и внутреннего (пламя в комнате – и пламя за окнами), макро- и микрокосма. В сущности, образ голубой лунной пьяной мглы – это объективация внутреннего состояния героя, прием косвенного психологизма. После тягостной беседы с "нетопырем" – архимандритом Федосом – Алексей трезвеет: все надежды, восторги мечты о свободе, о власти – только сон, бред, безумие [II, 482]. И гаснет синяя выюга за окнами: "Угли в камельке едва рдели под пеплом. Синее сердце спиртового пламени едва трепетало. И синее пламя лунной выюги померкло за окнами. Кто-то бледными очами заглядывал в окна. И цветы мороза на стеклах белели, как призраки мертвых цветов. (...) Синее пламя в последний раз вспыхнуло и потухло. Наступил мрак". Настроение создает уже иной ряд символов: пепел, смерть, мрак.

В отличие от большинства символов у Мережковского – статичных, тяготеющих к однозначности аллегории или эмблемы, редко "разбросанных" по тексту – мотив голубой выюги очень динамичен, выстраивает метафорическую цепочку, густо насыщая малое пространство эпизода. Благодаря очень широкому кругу культурных ассоциаций, окружающих ореолом каждый опорный символ, мотив голубой выюги оказывается почти неисчерпаемо многозначным. Подобная символическая вязь будет характерна для прозы А.Белого. А.Г.Бойчук, в частности, прослеживает влияние трилогии "Христос и Антихрист" на тематически-мотивный комплекс Четвертой симфонии А.Белого ("Кубок метелей"). Снежно – метельная образность, соотносимая А.Белым с мифом об эсхатологическом статусе стихии, впервые была намечена Мережковским в мотиве "голубой выюги" [90].

Мир "иной", внелогичный и непостижимый разумом, сквозит также в странных состояниях бреда, видений, галлюцинаций, которые испытывают

Алексей и Тихон. Этот мир подвластен не закону причинности, а чуду. О том, что Мережковский чувствовал важность такого мистического мира, свидетельствует его отзыв о рассказе Иоанна о деяниях Христа: "...мастер, никем не превзойденный в "светотени"... смешивает Иоанн свет ярчайший с глубочайшей тенью в таких неуловимых для глаза переливах – сияниях, что чем больше мы вглядываемся в них, тем меньше знаем, действительно или призрачно то, что мы видим".

Два порядка смешивает он или нарочно соединяет – Историю и Мистерию, так что все его свидетельство – полуистория, полумистерия; смешивает или опять-таки соединяет нарочно явь с пророческим сном, с тем, что он называет "чудом – знамением", а мы называем "подобием", "символом"... Все происходит как будто в трех измерениях, но рассказано так, что непредставимо, неместимо в трех, а переходит, переплскивается в четвертое; все предполагается видимым, но изображается так что кое-чего нельзя увидеть" [91].

Таким образом, Мережковский сознавал, что метаисторический подход к реальности предполагает слияние Истории и Мистерии. В его трилогии много параллелей или ассоциаций с таинствами древних Мистерий, например, уже упоминавшиеся образы пещеры и лабиринта, лебедь – эмблема Леонардо – это символ инициированных в Мистерии, а также символ божественной власти – прародителя мира. В мифе греков Орфей превращается в лебедя, что означает продолжение жизни его древних истин в будущих временах, в будущих учениках. Очевидна связь пути исканий Тихона в последней части трилогии с обрядом инициации – посвящения кандидата в Мистериях. Пройдя испытания и искушения, Тихон переживает смерть ("И пал на лицо свое, как мертвый" – [II, 757]) и воскресение к новой, духовной жизни. Но поэтика мистерий является для Мережковского, в основном, предметом изображения (например, таинства Максима Эфесского), но не способом художественного видения.

Подведем итог. Поэтика романов Мережковского очень рационалистична. Его герои – герои – идеологи; сюжет схематичен и движут его, в основном, философические диспуты; образы эмблематичны и аллегоричны, художественный мир статичен. В повествовании преобладает монологизм, герои играют роль рупоров авторских идей. Жанр его романов можно определить как романы – притчи. Но сама идея синтеза "двух бездн" требовала не только Космоса, но и Хаоса, небытия в самом художественном мире, прорыва плоскости "дневной" реальности в иное "четвертое" измерение. Владимир Соловьев различал две стороны жизни человека: жизнь души во внешней действительности, при дневном свете и жизнь ночную – сон, сомнамбулическое состояние, бред и т.п., когда душа свободна от реальных условий времени и пространства. Ночная сторона души соединяет

то, что разделено в земной жизни. Непроходимой границы между видимым и невидимым нет: вторая жизнь может прорываться в жизнь первую, как-то проявляться в ней. По мнению философа, разделенность этих двух начал исчезнет после восстановления единства человеческого с Божеством [92].

Мережковскому – писателю, как и его героям, синтеза духа и плоти, земного и небесного, человеческого и божественного достичь не удалось. Но он стоит у начала поисков этого синтеза в символическом романе. Он дал многие идеи и мотивы, развитые затем Сологубом, Белым, Ремизовым и др. [93].

Романы Мережковского – предтечи будущих исканий в символистском романе. Его заслуга состоит в открытии новых тем и образов, отразивших существенные сдвиги в среде русской интеллигенции рубежа веков. В 1915 году М.Пришвин так напишет в связи с Мережковским: “И что бы враги ни говорили о Религиозно-философских собраниях, а историк отметит это искание Бога перед мировой катастрофой” [94].

Подспудная динамизация статичной структуры романа – притчи и амбивалентность его прочтения – истолкования свидетельствовали о непригодности романа мысли для целей символического искусства. Мережковский заострил рационализм своих произведений, обнаружив тем самым, что на путях разума, логики, слова-понятия, желаемого синтеза не достичь. Высшее знание мистично и дается в интуиции, ясновидении, медитации. Видимо, это чувствовал и сам автор: в финале трилогии Тихон – первый сын церкви Громовой, первый, кому открылся Христос Грядущий, – онемел навеки.

Библиографические ссылки

1. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. в 90 т. Т.37. С.231.
2. Мережковский Д.С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи) // Мережковский Д.С. Собр. соч. в 4 т. М., 1990. Т.I. С.342. Далее ссылка на это издание в тексте работы – римская цифра обозначает том, арабская – страницу.
3. См. об этом: Кувакин В.А. Философия Владимира Соловьева. М., 1988; Лосев А.Ф. Владимир Соловьев. М., 1983; Минц З.Г. Владимир Соловьев – поэт // В. Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974; Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма: Проблема житнетворчества. Воронеж, 1991.
4. Гальцева Р.А. Очерки русской утопической мысли XX века. М., 1992. С.7.
5. Морева Л.М. Лев Шестов. Л., 1991. С.7.
6. Андреев Д. Роза мира. М., 1993. С.34.

7. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. М., 1995. С.310.
8. Тавризян Г.М. О. Шпенглер, И. Хейзинга: Две концепции кризиса культуры. М., 1989. С. 11.
9. Бердяев Н. Теософия и антропософия в России. 1916. / Репринт. М., 1991. С.1.
10. Носов Н.А. Духовная лестница св. Исаака Сирина // Человек, 1992. N5. С. 78.
11. Гершензон М. Нагорная проповедь // Символ, 1992. N28. С.270.
12. Штейнер Р. Теософия. Ереван, 1990. С.37.
13. Гендель М. Космогоническая концепция розенкрейцеров. 1911.
14. Носов Н.А. Духовная лестница св. Исаака Сирина. С.81.
15. Штейнер Р. Мистерии древности и христианство. М., 1990. С.21.
16. Гендель М. Космогоническая концепция розенкрейцеров. С.13.
17. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. М., 1916; М., 1990.
18. Флоренский П. У водоразделов мысли // Символ, 1992. N28. С.126.
19. Штейнер Р. Мистерии древности и христианство. С.33.
20. Цит. по: Кувакин В.А. Религиозная философия в России: начало XX века. М., 1980. С.69.
21. Там же. С.147.
22. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск, 1992. С.87.
23. Штейнер Р. Мистерии древности и христианство. С.99.
24. Мережковский Д.С. Лев Толстой и церковь // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С.138.
25. Богомолов Н., Малмстад Дж. У истоков творчества Михаила Кузмина // Вопросы литературы, 1993. Вып. III. С.91.
26. Мережковский Д.С. В обезьяньих лапах (О Леониде Андрееве) // Мережковский Д.С. В тихом омуте... С.24.
27. Овсянко-Куликовский Д.Н. Собр. соч. Т.1. Гоголь. М.-Пг. 1923. С.111.
28. Мережковский Д.С. Цветы мещанства // Мережковский Д.С. В тихом омуте... С.91.
29. Мережковский Д.С. В тихом омуте... С.96.
30. Мережковский Д.С. В тихом омуте... С.94.
31. Дворцова Н. Пришвин и Мережковский (Диалог о Граде Невидимом) // Вопросы литературы, 1993. Вып. III. С.150.
32. Там же. С.93.
33. Там же. С.71.
34. Мережковский Д.С. Пророк русской революции (К юбилею Достоевского) // Мережковский Д.С. В тихом омуте... С.348.
35. Трубецкой Е.Н. Старый и новый национальный мессианизм // Новый

- мир, 1990. N7.
36. Гендель М. Космогоническая концепция розенкрейцеров. С.107, 111.
 37. Штейнер Р. Теософия. С.139.
 38. См. об этом: Поварцев С.К. Траектория падения // Вопросы литературы, 1986. N11; Фридлендер Г.М. Мережковский и Генрик Ибсен // Русская литература, 1992. N1.
 39. Лихачев Д.С. Предварительные итоги тысячелетнего опыта // Огонек, 1989. N10. С.10.
 40. Федотов Г.П. Стихи духовные: Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991. С.9.
 41. Мережковский Д.С. Полное собр. соч.: в 24 т. СПб., М., 1912. Т.VIII. С.10, 11.
 42. Мережковский Д.С. Красная шапочка // Мережковский Д.С. В тихом омуте... С.58.
 43. Русская литература XX века: 1890-1910 / под ред. Венгерова С.А. М., 1916, ч.II. С.333.
 44. Михайлов О.Н. Пленник культуры // Мережковский Д.С. Собр. соч. в 4 т. М., 1990. Т.1.
 45. Флоренский П. У водораздела мысли. С.132, 133.
 46. Любимова Е. Трилогия "Христос и Антихрист" // Мережковский Д.С. Собр. соч. в 4 т. М., 1990. Т.II С.761-764.
 47. Панченко Дм. Леонардо и его эпоха в изображении Д.С. Мережковского // Мережковский Д.С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. М., 1990. С.629.
 48. Там же. С.633.
 49. Михайлов О.Н. Пленник культуры (о Д.С. Мережковском и его романах) // Мережковский Д.С. Собр. соч. в 4 т. Т.I. М., 1990. С.14.
 50. Дефье О.В. Мережковский и новое эстетическое сознание серебряного века русской литературы // Время Дягилева: Универсалии серебряного века. Вып.1. Пермь, 1993. С.172.
 51. Григорьев А.Л. Символизм // История русской литературы: в 4 т. Л., 1983. Т.IV. С.426, 425.
 52. Долинин А. Дмитрий Мережковский // Русская литература XX века / под ред. С.А. Венгерова. М., 1916. С.310-311.
 53. Цит. по: Михайлов О.Н. Пленник культуры. С.16.
 54. Блок А. О Мережковском.
 55. Зайцев Б. Памяти Мережковского. 100 лет // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С.486.
 56. Ходасевич В. О Мережковском // Ходасевич В. Колеблемый треножник. М., 1991. С.564.
 57. Минц З.Г. О трилогии Мережковского "Христос и Антихрист" //

- Мережковский Д.С. "Христос и Антихрист". М., 1989. Т.1. С.10.
58. Там же. С.25.
59. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С.267.
60. Мусатов В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века: От Анненского до Пастернака. М., 1992. С.32.
61. Попов Вл. Исторические романы Д.С. Мережковского // Мережковский Д.С. Петр и Алексей. Краснодар, 1990. С.431.
62. Любимова Е. Трилогия "Христос и Антихрист". С.762.
63. Минц З.Г. О трилогии Мережковского "Христос и Антихрист". С.26.
64. Коренева М.Ю. Д.С. Мережковский и немецкая культура (Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание) // На рубеже XIX и XX веков. М., 1991. С.66,67,70,53,68,65.
65. Мережковский Д.С. Полн. собр. соч. М., 1914. Т.XVIII. С.220.
66. Мережковский Д.С. Отверженный. СПб., 1886. С.П-III.
67. Мережковский Д.С. Полн. собр. соч. М., 1914. Т.X. С.153.
68. Цит. по: Фридлиндер Б.М. Д.С. Мережковский и Генрик Ибсен // Русская литература. 1992. N1. С.52.
69. Долгополов Л.К. На рубеже веков. Л., 1985. С.165.
70. Панченко Дм. Леонардо и его эпоха в изображении Д.С. Мережковского // Мережковский Д.С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. М., 1990. С.635.
71. Флоренский П. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб., 1993. С.10-11,14.
72. Цит. по: Кувакин В.А. Религиозная философия в России: начало XX века. М., 1980. С.98.
73. Толстой А.К. Князь Серебряный. М., 1986. С.3. Далее страница указывается в тексте работы.
74. Долинин А. Дмитрий Мережковский. С.312.
75. Коренева М.Ю. Д.С. Мережковский и Ницше. С.62.
76. Мережковский Д.С. Гоголь и черт // Мережковский Д.С. В тихом омуте... С.369.
77. Гендель М. Космогоническая концепция розенкрейцеров. В.2. С.73.
78. Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный // Октябрь, 1993. N7. С.131.
79. Мережковский Д.С. Бес или Бог? // Мережковский Д.С. В тихом омуте... С.124.
80. Мережковский Д.С. Две тайны русской поэзии // Мережковский Д.С. В тихом омуте... С.455.
81. Кувакин В.А. Религиозная философия в России: начало XX века. М., 1980. С.39-40.
82. Там же. С.87.
83. Мережковский Д.С. Грядущий Хам // Мережковский Д.С. В тихом

омуте... С.369.

84. Тилих П. Мужество быть // Символ, 1992. N28. С.31.

85. Там же. С.52.

86. См. об этом: Кувакин В.А. Опровержения и предположения Льва Шестова // Философские науки, 1990. N3. С.55.

87. Хейзинга Й. Homo Ludens: Опыт исследования игрового элемента в культуре. М., 1991. С.79.

88. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск, 1993. С.48.

89. Там же. С.72.

90. Бойчук А.Г. “Святая плоть” земного в “Кубке метелей” (К теме “Белый и Мережковский”) // Лит. обозрение. 1995. N4/5. С.145.

91. Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный // Октябрь, 1993. N7. С.136.

92. Двенадцатое “Чтение по философии религии” Вл. Соловьева / Реконструкция // Символ, 1992. N28. С.248.

93. Так, напр., Вяч. Иванов продолжил традицию взгляда на язычество как на религию, пророчествующую о христианстве: В. Иванов. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь, 1904. №2,3,8,9; 1905. №6,7.

94. Цит. по: Дворцова Н. Пришвин и Мережковский // Вопросы литературы. В.III. 1993. С.157.

Глава II

РОМАНЫ – СТИЛИЗАЦИИ В.БРЮСОВА

Проблема “правды” в творческом сознании В.Брюсова

Прозе В.Брюсова посвящено достаточно большое количество исследований [1], однако далеко не все вопросы можно считать решенными. Белецкий А., Григорьев Л., Ломтев С. склонны считать романы Брюсова “почти” реалистическими. По мнению Минц З., Силард Л., Ильева С. Брюсов создавал романы символистские. Об “Огненном ангеле” С.П.Ильев пишет: “Роман Брюсова – новаторский по отношению к классическому, и в этом смысле – антироман. С нашей точки зрения, “Огненный ангел” – классический символистский роман, образец второго этапа развития символистской романистики...” [2]. Правда, Л.Силард менее высоко оценивает степень новаторства Брюсова в жанре символистского романа. Исследовательница считает, что “Огненный ангел” – шаг вперед по сравнению с романами Мережковского, где все внимание было направлено на понятийный уровень фабулы; Брюсов обновил повествовательную структуру романа, но проблематику оставил “плоскостно – стилизаторской” [3]. По-разному решается вопрос о жанре романов. Большинство исследователей говорят об исторических романах Брюсова. А.Белецкий, отмечая двойственность авторских устремлений в первом романе (к реалистической стилизации и к модернизму), говорит о том, что “Огненный ангел” для нас – роман вдвойне “исторический” [4], ибо знакомит не только с жизнью немецкого общества XVI века, но и с бытом самого Брюсова и московских символистов девятисотых годов. Заслуга С.П.Ильева видится в детальнейшем рассмотрении пространственно – временной структуры “Огненного ангела”; на основании анализа сделан вывод о синтезировании в романе трех самостоятельных жанровых форм: исповеди, притчи и легенды, что соответствует усилению мифопоэтического и притчевого начала в модернистской прозе начала XX века.

Думается, что внимание исследователей романа “Огненный ангел” сосредоточено в двух направлениях. Одни из них анализируют то историческое содержание, которое воплотилось в романе; наиболее обстоятельной работой такого рода можно считать статью Б.И.Пуришева

“Брюсов и немецкая культура XVI века”. Другие авторы выявляют биографическую сторону в содержании романа (В.Ходасевич “Конец Ренаты”), а также его социокультурный подтекст. З.Г.Минц усматривает за развернутой системой противопоставлений Рупрехта и графа Генриха антитезы “декадентства” и “младосимволизма”. М.Кузмин, А.Белый соотносили исторический и биографический пласты в содержании как маску и подлинное лицо: “безукоризненно удачный опыт выражения авторского “я” в облике стилизации” [5]: “Огненный ангел” – произведение извне историческое (...), изнутри же оккультное. Фабула, так неожиданно, даже механически оборванная, есть рассказ о том, о чем нельзя говорить, не закрываясь историей” [6]. Характерно, что все исследователи (за исключением Л.Силард), отмечают почти научную точность, документальность Брюсова в воспроизведении как исторического, так и биографического содержания. Так, Б.Пуришев считает, что Брюсов обладал “сильно развитым чувством истории”, что XVI век в его изображении – не условный фон, а “подлинный немецкий XVI век. За каждой главой романа стоят горы прочитанных автором книг, изученных документов” [7]. А вот мнение одного из современников Брюсова, Н.Валентинова: “В день знакомства с ним я держал в руках только что вышедший перевод книги Эйнена “История и система средневекового мирозерцания”. Брюсов начал говорить о ней, и сразу можно было понять, что о средневековье, его людях, жизни, мыслях, обычаях говорит не дилетант, а человек, основательно знающий предмет... Этот ученый виден и в его романе “Огненный ангел”... Брюсов произвел огромную предварительную работу по изучению вопроса. Его роман сопровождается около 300 примечаний, с ссылками на латинские, немецкие и итальянские источники” [8]. С другой стороны, за историческими коллизиями угадываются Нина Ивановна Петровская, А. Белый, сам В.Брюсов; за “старым Кельном” – “быт Москвы”; “Местность между Кельном и Базелем” расшифровывается одним из участников драмы как местность между Арбатом и Знаменкой” [9]. По свидетельству А.Белого, “обстание” романа – быт старого Кельна, полный суеверий, быт исторический, скрупулезно изученный Брюсовым, – точно отчет о бредях Н*, точно диссертация, написанная на тему об ее нервном заболевании” [10]. А.Лавров указывает в примечаниях к мемуарам А.Белого “Начало века”: “Над романом “Огненный ангел” Брюсов работал с лета 1905 до лета 1908 г.; в письмах к Петровской (июнь 1905 г.) он называл это произведение “Твой роман” (ГБЛ, Ф.386, карт. 72, ед.хр.12) [11].

“Огненный ангел” назван Рупрехтом (Брюсовым) “правдивой повестью”. Как видим, роман “правдив” в обоих отношениях: и в отношении к Рупрехту, и в отношении к Брюсову. По мнению писателя, “на всех знаменах искусства стоял один и тот же, единый девиз его: Правда!” Он призывает:

“Старайся быть правдивым в своем творчестве – вот вечный и единый завет поэту: правдивым и в замысле своего произведения, и в его отдельных частях, и в каждом образе, и в каждом выражении. Ищи лишь этого, пытай у души своей лишь одного: где правда. А прочее все приложится тебе” [12].

Однако что же понимает Брюсов под “правдой”? В статье 1899 г. “О искусстве” он трактует правду в искусстве как самораскрытие: “Повесть дорога не как рассказ о приключении вымышленных лиц, а как средство узнать душу написавшего, (...). Чем дальше в свою область вступает искусство, тем определеннее становится оно свободным излиянием чувств” [13] – то есть лирикой. В статье “Ненужная правда” Брюсов, выступая против господства принципа мимесиса в искусстве (это не цель, а средство), ставит знак тождества между понятиями “искусство” и “лирика”: “Все искусство стремится стать лирикой” [14].

Таким образом, “правда” для Брюсова – “лирика”, она индивидуальна, субъективно – психологична: “Все свои произведения художник находит в самом себе. Век дает только образы, только прикрасы...”. В отличие от Мережковского, стремившегося выразить надличностную правду – Истину, Брюсов погружается в глубины индивидуального “Я”. Это очень важный шаг в истории русского символизма, вовсе не сводимый к эгоцентризму, но возвращающий искусству психологическую теплоту, которой были лишены герои – носители идеи у Мережковского. Как учил П.Флоренский, “вживаясь в символ, мы находим себя самих, а стараясь проникнуть в себя – открываем тут символы”, “основа символики – не произвол, а сокровенная природа нашего существа” [15]. Рупрехт – не император, не герой, это обыкновенный, “средний”, человек (А.Белецкий даже называет его “филистером”, явно “перегибая палку”). Кроме того, углубляется представление о человеке: он – не пассивное орудие в руках Христа и Антихриста, не поле их борьбы, как это было в романах Мережковского. Человек у Брюсова – не “общий”, а “конкретный” человек, в своей, неповторимой, судьбе решающий вечные вопросы жизни и смерти, плоти и духа, и решающий их не умозрительно, а самим своим существованием. Брюсов считал, что “область, доступная сознанию, не велика... В наши дни... в душе своей мы усматриваем, чего не замечали прежде; вот явления распада души, двойного зрения, внушения; вот воскрешающие сокровенные учения средневековья (магия) и попытки сношений с невидимым (спиритизм)...” [16]. Темное, “ночное”, демоническое, мистическое также объективно и сильно, как “дневное”, разумное, рационалистическое. Позднее, в 1912 г., Л. Шестов писал в “Великих канунах”: “...понемногу вся действительность вступает в свои права. Мы начинаем убеждаться, что хаос так же реален, как гармония...” [17]. Все исследователи справедливо отмечают рационалистичность брюсовской

личности; но, например, А.Белый, вспоминая историю своего знакомства с Брюсовым, почувствовал в “четко трезвой, практической сфере... сердце, огонь бескорыстия”, за “убийственной трезвостью поэта “безумий” – “детский кошмар, в котором мы оба кричали когда-то” [18]. Обыденность, повседневность темных подоснов бытия – этот “стык”, совмещение “дневного” и “ночного” миров сближали для Брюсова эпоху средневековья с Н.И.Петровской, вокруг которой “стояла атмосфера – опасности, гибели, рока” [19]. Бог и Дьявол предстают в романе Брюсова не столько как объективно – метафизические, всеобщие сущности, сколько как две стороны субъективного внутреннего мира человеческой души, как ее “дневное” (рациональное) и “ночное” (иррациональное) состояния. Характерно, что храм – архитектурный образ мироздания – выступает в трилогии Мережковского как одна из важнейших “констант” пейзажа, причем изображен дом церкви извне, на фоне земли и неба, осиян волнами света. Но герой Брюсова Рупрехт, религиозно индифферентный, мирно уживающийся и в “обществе добрых католиков” и “среди иступленных лютеранцев”, полагает, что “вера заключается в глубине сердца” [20]. Ему вторит Рената, считающая, что “не церковь нам нужно реформировать, а душу свою” [20, С.51]. Строительство Храма земного, внешнего – это задача, заранее обреченная на неудачу. Вот Рупрехт разглядывает “серую громаду” строящегося Собора в Кельне, “торжественную в своем смелом замысле”: “Тогда же пришло мне на мысль, что никогда этому зданию, как и братьям его, собору Св.Петра в Риме и собору Рождества пресвятой богородицы в Милане, не суждено воздвигнуться в его настоящем величии; поднять на высоту те тяжести, какие нужны для его окончания, и вывести в совершенстве задуманные стрельчатые башни, это – задачи, далеко превышающие наши силы и средства. Если же когда-либо человеческая наука и строительное искусство достигнут такой меры совершенства, что это станет возможным и легким, люди, конечно, настолько утерять первоначальную веру, что не захотят трудиться, чтобы возвысить божий дом” [20, С.57]. Мережковскому характер веры (языческой или христианской) представлялся неизменным; он находил христианские черты еще в язычестве, язычество же сохранилось в мировосприятии людей и после победы христианства. Брюсов же ощущает убывание веры, оскудение религиозного чувства в душах людей, замену его этикетом или игрой. Образ “храма” становится в “Огненном ангеле” метафорой лирического переживания, характеристикой мира внутреннего. Так, беседуя с Ренатой, Рупрехт чувствовал, как его хаос знаний и сведений “сплавлялся постепенно в одну громадную, но нераздельную массу, словно бы из расплавленного чугуна выливался стройный колокол, который может звучать гулко и далеко” [20, С.69]. Наконец, образ готического храма настолько лиризуется,

что становится воплощением (эстетическим, а не религиозным) душевной “ауры” Ренаты: “рдяные и голубые лучи, перекрещивающиеся в церквах сквозь расписные стекла” [20, С.182]. Итак, “правда” в искусстве для Брюсова – это “самоудовлетворение и самопостижение” [21], причем постигается именно “запредельная стихия” в душе, т.е. находящаяся за гранью “дневного” здравого смысла. Такая “лиризация” понятия правды побудила Брюсова к созданию стихотворных циклов “На Сайме”, “Правда вечная кумиров”, “Из ада изведенные”, входящих в книгу “Stephanos” (1904-1905), отразившей “год бури, водоворота”, “страстей, мучительств, таких радостей”, связанных с любовью к Н.И.Петровской [22]. Брюсов писал в ноябре 1904 г. Л.Н.Вилькиной: “...Вы найдете здесь стихи, на которые смотрите не как на стихи (ибо, разумеется, у меня есть лучшие), но как на фотографию моей сегодняшней души” [23]. А.Белый раскрывает биографический подтекст стихотворений “Орфей и Эвридика” и “Бальдеру Локи”. Последнее из этих стихотворений представляет также полемику с “Северной симфонией (1-й героической)” А.Белого [24]. Стихотворение “Портрет” рисует и внешне, и психологически точный портрет Н.Петровской:

*Черты твои – детские, скромные;
Закрыты стыдливо виски,
Но смотрят так странно, бездомные,
Большие зрачки...*

[22, С.397].

Итак, свои стихотворения Брюсов расценивал как “фотографию души”. Облик героя “Из ада изведенные” – “ночной”, “темный”, “демонический”. Первое стихотворение цикла датировано 13-14 сентября 1903 года; А.Белый вспоминал: “С осени 1903 года Брюсов вдруг стал предо мной как овеванный мглой...”[25]. Он же складывает портрет поэта из черных штрихов: “черная пантера”; худое, бледное лицо и очень черные большие глаза; черный сюртук, сложенные на груди руки, искривленные от муки самораспятия. Таким запечатлел Брюсова позднее М.Врубель. У Брюсова, пользовавшегося репутацией “мага”, было огромное любопытство ко всему темному, неизученному [26]. Наверное, это и привлекло его к Нине Петровской, женщине, вокруг которой “стояла атмосфера – опасности, гибели, рока” [27].

Начиная с Брюсова зазвучала в литературе начала XX века тема реальности ирреального, тема силы Небытия, Хаоса, дьявола, которая составляет первооснову Гармонии. Гармония, которую древние греки представляли в образе девушки, была дочерью бога войны Ареса и богини любви Афродиты. Крупнейший теоретик музыки XV века Франкино

Гафурно называл гармонию “согласованным разладом” [28]. Если у Мережковского Антихрист – не реально воплощенная сущность, а идеологический конструкт, логическая абстракция одной из полярных сторон жизни, то Брюсов придал “дьявольскому”, иррациональному, какой-то обостренно – жизненный, “экзистенциальный” характер. Сама антитеза “дневного” и “ночного” мировосприятий напоминает о поэзии Ф.И.Тютчева, одного из самых любимых поэтов Брюсова (“Тютчев издавна мой драгоценнейший поэт” [21, С.603]). В 1910 г. Брюсов написал статью “Ф.И.Тютчев. Смысл его творчества”, мысли которой позволяют многое понять в самом авторе. Брюсов отмечает присущую Тютчеву жажду “слиться с беспредельным”, тяготение к “древнему родимому хаосу”. Анализируя стихотворение “День и ночь”, Брюсов пишет, что хаос представлялся поэту – философу “исконным началом всякого бытия, из которого вырастает и сама природа. Хаос – сущность, природа – его проявление” [21, С.200]. “Ночная душа” жадно вникает таинственной жизни хаоса. Далее Брюсов отмечает, что Тютчев выразил проникновение хаоса в души и судьбы людей: “Во всех основных проявлениях нашей жизни, в любви и в смерти, во сне и в безумии, открывал Тютчев священное для него начало хаоса” [21, С.281]. По мнению Брюсова, Тютчев ощущал свою душу “жилицею двух миров”, стремился переступить порог “второго” бытия, шагнуть из “мира дневного” в “хаос ночной”. Наконец, критик замечает в Тютчеве пристрастие к мечте, к фантазии, к сну – то есть к внерассудочным формам познания тайны бытия. Близка была Брюсову и тютчевская трактовка темы судьбы: человека неодолимо влечет к себе все роковое, все сулящее гибель: “человек велик, ведя безнадежную борьбу с Роком, хотя заранее осужден на поражение” [21, С.202]. Итак, Брюсов интерпретирует Тютчева: “Днем стихия хаоса незрима, так как между человеком и ею наброшен “покров златотканый”, “золотой ковер”, – все проявления жизни природы. Ночью этот ковер падает, и человек стоит –

Лицом к лицу пред пропастью темной.

Тютчев добавляет: “Вот отчего нам ночь страшна”. Но для него самого ночь была скорее соблазнительна” [21, С.200]. Такой же тайный соблазн испытывал и Брюсов. Ф.И.Тютчев выразил состояние человека над “бездной безымянной” [29] “родимого хаоса”; герой Брюсова готов погрузиться в бездну, преодолев “страхи и мглы”. “Сумрак, последний царь вселенной” поможет брюсовскому Локи; над Тезеем веют “черные ветрила”; Орфей, победивший песней бога, остается во власти “мрака пустого”; “бездну” видит Медея – такое семантическое поле создает цикл “Правда вечная кумиров”, предшествующий циклу “Из ада изведенные”.

В стихотворениях цикла “Из ада изведенные” царит не “дневное”, рационалистическое видение мира, а “ночное”, “мистическое”, “соблазны тьмы”. В цикле отчетливо присутствует некий повествовательный сюжет, восходящий к древним мистериям, что позволяет рассматривать цикл как лирическую поэму – монтаж из 14 эпизодов, “кадров”.

Первое стихотворение (“В полдень”) задает исходную точку движения сюжета. Лирический герой достиг зенита, полдня жизни (“молодость окончена!” [22, С.398]). Он – жрец великого праздника жизни, пьющий священное вино из чаши бытия. Перед ним – ширь моря и земли, он стоит “над новой крутизной”, как бы парит в воздушном океане, пронизанном пламенным светом, “на крыльях страсти”. Но уже с этой высшей жизненной точки видно не только прошлое – “ясное”, “утонченное” сияние утра, но и будущее – закатную зарю и отверстую бездну. Второе стихотворение (“Портрет”) рисует облик героини. Ее, напротив, язвит “жгучими жалами действительность дня”. Земная жизнь для нее – давящие покровы могильные, сон; люди – “призраки, горько ненужные”. Но она обречена постоянно возвращаться в круг земного бытия. Третье и четвертое стихотворения (“Жрице Луны”) открывают истинную отчизну героини. Она – тоже жрица, но не цветущего праздника дня, а таинственной, колдовской ночи, Она – “у лунных сил во власти”; ее ласки – тайна и ложь. Между героями – “вечная вражда... древняя обида”, ибо принадлежат они к разным мирам (реальному и мистическому). Любовь – поединок, любовь – “кубок черный” “смертного вина” – такую чашу пришлось испить герою. И герой уступает, бросает щит, с восторгом торопит гибель (“Скорей! скорей! пусть пламя хлынет...”). Шестое стихотворение (“Молния”) рисует, может быть, самый яркий и жгучий момент трагедии любви. Душа героя “расколота”, он “ослеплен”, “упал в провалы бытия” (и такой исход предreshен: “вновь”, “опять”), сейчас он окружен хохочущими лемурами и должен забыть “тропы лазурные”, небо для него теперь – “черный полог”, застилающий взор (“дневной” мир). Однако гибель, падение – желанный:

*И мне от жгучей боли весело,
И мне желанен мой костер...*

Последующие стихотворения изображают сплетенных Роком врагов – любовников, “сораспятых на муку” в “застенке”, в “трюме”. Они уже пережили Страшный (или неправедный? или слепой?) Суд и ожидают казни. Кто тот “мудрый” и “строгий” Судия, который осудил их страсть? Эти стихотворения создают мрачный колорит застенок инквизиции: палач, смертное колесо, сжигающие уголья. Но по-своему святы и герои цикла, готовые принять муки любовного подвига и мужественно встретить смерть;

смерть для них – “побег” из бледного, безобразного “дневного” мира, где “спят гости безобразным сном” – пьяные кентавры и рабы (“Последний пир”). Герои пали в бездну, во мрак, испытали соблазн тьмы, но им дарованы огонь и чувство полета, их ведет “темный гений Судьбы”, “Крылатый Кто-то” (и снова встает вопрос: ангел или дьявол?). Души их обрели крылья, и навстречу смерти они выйдут как цари, с “поднятым челом”. Десятое и одиннадцатое стихотворения рисуют исход любовного поединка и столкновения человека с Бездной. Вдруг возникает в цикле нежная, напевная мелодия. Любимая мертва, она “недвижна”, но “прекрасна” в ореоле миртового венца и влажных роз; на ее лице – лунный отблеск, и это – “свет небесный”! [22, С.404].

В стихотворении “Два голоса” исчезает вражда между влюбленными, сквозь “тьму немую” они обретают примиряющую любовь. Лейтмотивом звучит в стихотворении слово “милый”. Возлюбленный из “призрака темнокрылого” преобразается в “милого, светлого” [22, С.405]. Ад любви разрешился раем – но после смерти, по ту сторону темного бытия. Однако следующее стихотворение (Из ада изведенные”) сматает умиротворенный исход. Астарта “посмеялась” над героями; они по-прежнему обречены на святотатственную страсть (“сближаться, сливаться, слипаться устами”). И вместе с тем, парадоксальным образом, они утверждают в святости “желаний”. Для него – “жреца темноглазого” и для нее – “сестры темнокудрой” (сохраняется атрибутика мглы), “ложе – как храм, и любовь – как обет”, они воспевают псалом “Астарте небесной, предвестнице утра” [21, С.406]. Истар (Астарта), как указывает в примечаниях Брюсов, это, по халдейской мифологии, богиня, выведшая мертвых из подземного царства к жизни и в то же время – это богиня любви, которой посвящена утренняя звезда Венера [21, С.628]. Но ведь утренняя звезда Венера – это символ Люцифера, о чем опять-таки напоминает сам Брюсов [30]. Как совместить Люцифера с евангельским мифом о воскресении распятого Христа, отчетливо звучащем в центральной (третьей) строфе стихотворения? Думается, что само обилие имен мифологических богов переводит сюжет цикла-поэмы из плоскости противопоставления двух конкретных религий – язычества и христианства – в глубину древнейших мифопоэтических представлений, переходящих из Египта к иудеям, грекам, римлянам, причем имена богов менялись, но сущность мифа (например, о рождении света из тьмы или об умирающем и возрождающемся божестве) оставалась неизменной, ибо выражала самые универсальные категории бытия. Философское и эстетическое единство мифологий для Брюсова важнее, чем этические различия “верного” и “неверного”, “доброго” и “злого” учений.

Героиня цикла – жрица Луны, послушная Тоту. Тот для египтян – бог луны, бог мудрости, письма и летописи. Он идентифицируется греками как

бог Гермес Трисмегист (Мастер всех наук и искусств, Хранитель Книг Жизни, воплощение Универсального Ума), а римлянами – как Меркурий. “Книга Тота”, дарованная Гермесом людям, содержит секреты того процесса, посредством которого может быть осуществлено возрождение человечества. Путь во искупление лежит среди мрака, Священная Книга Тота утеряна человечеством с закатом древних Мистерий, но сохраняется в тайне преданными посвященными. Факел Герма, герметическое знание продолжает освещать путь человечеству. Мэнли П.Холл, опираясь на ряд произведений герметической литературы, дает описание Видения Гермеса, открывшего ему тайну мира [31]. Согласно этому Видению, Тоту Гермесу предстал Ум Вселенной, творческий Разум, Универсальная Жизнь в виде Великого Дракона с крыльями, закрывающими все небо, изрыгающего огонь. Великий Дракон открыл Гермесу-Тоту тайну Мировой Мистерии, согласно которой Сияние, божественный Свет был поглощен тьмой великой и хаосом, и только Святое Слово (Мысль) освободило заточенный Свет [31]. Видение Крылатого, озаренного огнем, было явлено в бездне тьмы и героям цикла Брюсова. О торжестве Святого Слова, преображающего лик героя, говорит заключительное стихотворение цикла (“Маргерит”). Маргарит по-гречески – жемчужина. Так назывался византийский и древнерусский сборник “слов” (проповедей) Иоанна Златоуста. В него входили шесть “слов” “О непостижимом”, которые Брюсов называет “книгой тайны” [22, С.407]. Героиня в финале цикла предстает как алмаз, жемчуг маргерит; ее атрибуты – свет, “ясное золото”. Ее вел Тот – “владыка слов небесных”; итогом любви – поединка рокового, низводящего в ад, стала “книга”, облеченная “в пышный бархат и атлас” – буквально материализованное Слово. В самом начале XVI в. (1503) во Фрайбурге появилась книга немецкого ученого и теолога Грегора Райха “Маргарита философии” или, в переводе на русский, “Жемчужина Философии”. Оформленный в стиле готики титульный лист книги изображал муз, над которыми царит Троица как триединство смыслов (натурального, рационального, морального) свободных искусств [32]. Но это Слово, эта Мысль – не порождение разума; это, скорее, философский камень, мистическое знание, добытое магическим путем. Возникающая подспудно тема алхимии, магии, преображающей “уголь” (тьму) в “алмаз” (свет) поддерживает ассоциацию со средневековыми демонизмом, алхимиками и чародеями, Мефистофелем и Фаустом, черной магией. Образ Фауста – знаменитого мага XVI в., символизирующий силу и горечь познания – вводит в литературный “подтекст” цикла Брюсова великое произведение Гете. Гете не считает Мефистофеля, самого знаменитого из духов зла, однозначно отрицательной силой; Мефистофель – “часть силы

той, что без числа творит добро, всему желая зла”, и Брюсов утверждает одноприродность алмаза и угля. Ассоциация с трагедией Гете ставит под сомнение саму идею “изведения из ада”: ведь Фауст не спас, не вывел из подземелья Маргариту (подобно Орфею, не сумевшему вывести Эвридику или Тезею, не давшему счастья Ариадне – героям стихотворений Брюсова). Неразличимые взаимопереходы Тота-Гермеса-Иоанна Златоуста; Ангела и Дракона, тьмы и огня, спасения и гибели, характерные для сюжета цикла Брюсова, оставляют открытым вопрос: что движет героем циклами? Фаустовская жажда познания Космоса или желание раствориться в Хаосе? И снова вспоминается Тютчев (так много переводивший Гете). Его “странное восклицание” цитирует в своей статье Брюсов:

*Мужайся, сердце, до конца:
И нет в творении творца,
И смысла нет в мольбе!*

[20, С.206].

Страшное подозрение об отсутствии творца в творении, о бессмысленности хаоса порождает желание видеть в человеке – творца, вносящего смысл в случайности жизни. Оправданием роковой жестокости реальных жизненных коллизий становится книга о них – в данном случае стихотворный цикл. Жизнь имеет смысл как материал для художественного творчества; человек, будучи художником, становится Богом – не случайно так часто лирическое “я” в стихотворениях Брюсова – бог, пророк, герой.

В стихотворении “Бальдеру Локи”, адресованному А.Белому, Брюсов, явно полемизируя с соперником, называет сумрак “последним царем вселенной”. “Светлый Бальдер” будет убит стрелой злого Локи; “нет! не вечен в мире свет!” Именно с богами мрака соотносит себя лирический герой Брюсова; в мрачной тональности воспринимался он и в жизни Ниной Петровской, для которой А.Белый, напротив, представлял спасителем, выводящим из мрака. Брюсов виделся ей, если верить воспоминаниям Белого, из “черного угла”. Брюсовские герои, пройдя сквозь бездну черного хаоса, обретают гармонию Логоса – сотворенного Слова, Книги, полной живой, горячей страсти, позволяющей проникнуть в тайны мира земного, а не уйти от него в мир небесный. “Мрак” в художественном мире Брюсова полон потенциалов творчества и более продуктивен, чем “белое” успокоение, дарованное героям раннего Белого. Важным с точки зрения символистского метода представляется то, что в произведении Брюсова именно земная страсть (имеющая, более того, реальную биографическую основу) трактуется

как Мистерия: реальное становится символическим воплощением сверхреального.

Таким образом, сама тема (мистерия) еще не предопределяет характера ее трактовки. Если романтизм отвергает земное ради небесного, а реализм – мистическое ради земного, то для символизма важно соответствие земного и небесного.

Закон антилогии в структуре романа “Огненный ангел”

Роман “Огненный ангел” может быть рассмотрен как эпическая параллель к лирическому циклу “Из ада изведенные”, т.к. в основе его лежит та же жизненная коллизия. “Программа” романа, составленная в 1904-1905 годах, предполагала форму личного повествования. Ряд сюжетных “узлов” повторяет логику расположения стихотворений в цикле. Рупрехт, как и лирический герой цикла, излагает свою биографию до августа 1534 года. Он также достиг зрелого возраста: “Прежде всего скажу, что я не был юношей, неопытным и склонным к преувеличениям, когда повстречался с темным и тайным в природе, так как переступил уже через грань, разделяющую нашу жизнь на две части” [20, С.15]. Про исходит “роковое свидание” с Ренатой. Первая встреча состоялась ночью, в “синевато – серебряном свете луны” [20, С.26]. Вскоре дается портрет Ренаты, напоминающий своим странным очарованием облик героини из второго стихотворения цикла: “...ноздри у Ренаты были слишком тонкими, а от подбородка к ушам щеки уходили как-то наискось, причем самые уши, в которых поблескивали золотые сережки, были посажены неверно и слишком высоко; ...глаза были прорезаны не совсем прямо, и их ресницы чересчур длинны...” [20, С.42]. Затем разворачивается мучительная любовная история, причем для обозначения ряда пунктов “Программы” Брюсов прямо использовал строки из стихотворений: “Я дрожа сжимаю труп”, “Из ада изведенные”. В последней части сюжета “Программа” предполагала пункты (“Заклинение дьявола. Арест”, “Допрос. Пытка. Приговор суда”. “Тюрьма. Смерть”), повторяющие ситуации стихотворений “В застенке”, “Видение крыльев”, “В трюме”, “В склепе”. Финал трагической истории Ренаты также вызывает ассоциации с “Фаустом” Гете. Героев романа, как и героев цикла, ведет Рок (“Там-то рок и устроил нам вторую засаду...” [20, С.38] и т.п.). Рупрехт, вспоминая первую встречу с Ренатой, полемически отказывается от каузальности здравого смысла: спеша до ночи добраться к месту ночлега, он понукал лошадь, та споткнулась и поранила ногу, и это ничтожное происшествие повело за собой ряд поразительных событий. Дело не в ничтожной причине, а в воле судьбы: “Моя судьба, перенеся меня через океан, задержала в пути

ровно нужное число дней и подвела, словно к назначенной ранее мете, к далекому от города и деревень дому, где ждало меня роковое свидание. Какой-нибудь ученый монах – доминиканец увидел бы в этом явный промысел божий; ярый реалист нашел бы повод скорбеть о сложной связи причин и следствий, а я, когда думаю о тысячах и тысячах случайностей, которые были необходимы, чтобы в тот вечер оказался я на пути в Нейссе, в бедной придорожной гостинице, – теряю всякое различие между вещами обычными и сверхъестественными, между *miracula* и *natura*” [20, С.25]. Рупрехт отдался “прихоти жизненного течения” [20, С.231], он “плыл по минутам вниз, как по быстрому потоку лодка, которой не управляет никто” [20, С.62]. Река судьбы – времени выносит его в безбрежный океан мира демонов, в котором мир человеческий – лишь малый остров [20, С.100]. Демоны – “небесные”, “мировые” и “земные” (огня, воды, воздуха и суши) – “постоянно обитают среди людей, незримо вмешиваясь в наши дела, причем, как естественно ожидать, из них демоны огня действуют преимущественно на наш ум, воздуха – на наши чувства, воды – на наше воображение, земли – на наше тело и его похоти” [20, С.96], Рупрехт, увлекаемый водной стихией реки, океана, живет под знаком Луны; воображение (сны, галлюцинации) приоткрывает ему таинственный мир демонов. Рупрехт “покорен” Ренате, он “приворожен к ней магической силой” [20, С.49]; у него нет власти противиться чародейству призывов этой жрицы луны: “В это время на небо взошла вчерашняя луна и навела столб своего света на Ренату, и под месячным лучом темнота нашей комнаты задвигалась” [20, С.46].

В романе отчетливо проводится противопоставление “дневного” и “ночного” состояний души, трактованное Брюсовым – Автором “Предисловия к русскому изданию” как противоречие между возрожденческим гуманизмом и старинными предрассудками средневековья в сознании Рупрехта – автора “Правдивой повести” [20, С.8-9]. В “дневном” мире, мире без Ренаты, Рупрехт чувствует себя свободным: “днем мы были совсем другими людьми” [20, С.49]; он испытывает “такое ощущение, словно из темного погреба вдруг вышел на ясный свет” [20, С.112], слова Ганса Вейера разгоняют туман таинственного и чудесного: “С настоящим удивлением спрашивал я себя, как мог я в течение четверти года не выходить из круга демонов и дьяволов, – я, привыкший к ясному и отчетливому миру...” [20, С.134]. Но не менее реален для героя и мир “ночной” – мир любви к Ренате. Помимо воли он подчиняется словам – приказам едва знакомой женщины [20, С.36], он “ошеломлен”, он “весь под чарами”, [20, С.45]; “душа... в огне и ум не в состоянии... говорить” [20, С.49]. Его “убеждение в реальности магических явлений” почерпнуто “из опыта” [20, С.435]. Более того, когда во время магического опыта доктора Фауста в замке графа фон Веллена скептически настроенный рыцарь Роберт

схватил сгустившийся из облака тумана призрак Елены и явление исчезло, то в руках Роберта остался шелковый лоскут темно – пурпурового одеяния Елены Греческой [20, С.227].

Итак, Рупрехт – герой, переходящий грань, черту, отделяющую мир обыденный от мира магического. Рупрехт – герой “пограничной ситуации”, которому ведомы оба мира, и оба для него одинаково реальны. Он пытается вооружиться силами знания, хочет “попытать свои силы в открытой борьбе с духами тьмы” [20, С.87], но дерзкая попытка не остается безнаказанной: столкновение с демонической любовной страстью испепеляет душу Рупрехта, для него навсегда потерян идиллический мир отчего дома, он вынужден, навсегда потеряв Ренату, отправиться за океан, в Мексику, где его самого ожидает смерть. (Отметим, что в древней культуре майя, в мексиканских храмах, Брюсов усматривал аналогии с той древней египетской и критской оккультной наукой, которая ожила в мистических учениях средневековья [30, С.364-372].

Перед началом занятий магией Рената предупреждала: “Ты не знаешь, Рупрехт, той области, куда хочешь вступить. Там нет ничего, кроме ужаса, и маги – это самые несчастные из людей. Маг живет под постоянной угрозой мучительной смерти, только неусыпной деятельностью и крайним напряжением воли удерживая яростных духов, готовых каждую минуту растерзать его звериными челюстями. Целый сонм враждебных чудовищ стережет каждый шаг мага и следит, не забудет ли он, не упустит ли он какую-либо маленькую предосторожность, чтобы хищно ринуться на него...” [20, С.89-90]. Завершая рассказ о “жестоких мучительствах” и “тягостных испытаниях”, Рупрехт клянется, что никогда больше “не попытается переступить священную грань, отделяющую наш мир от темной области, где витают духи и демоны”. Но от демонического мира в своей душе – от обжигающей любви к Ренате – он не отрекается, хотя воспоминания о ней наполняют его “тоской и томлением” [20, С.302].

Итак, коллизия романа во многом повторяет сюжет лирического цикла. Вместе с тем, романский мир весьма отличается от поэтического варианта, и это отличие заключается в принципиальной его двусмысленности. Если герой цикла полностью отказывается от трезвого рационализма, погружаясь в бездну и хаос как таинственную первооснову бытия, то в Рупрехте сильно аналитическое, наблюдающее начало. Первоначально историю с Ренатой он легкомысленно воспринял как легкую игру, маленькое дорожное приключение. Опыты церемониальной магии он предпринял, как эксперимент. С любопытством приглядывается он к Фаусту. “Лукавый голос любопытства” [20, С.72], “соблазн любопытства” [20, С.76] – вот та сила, которая не в меньшей степени, чем любовь к Ренате, управляет Рупрехтом. Любопытство удерживает героя на грани “дневного” и “ночного” миров, не

позволяя ему полностью погрузиться в мир мрака, сохраняя дистанцию отстраненности от собственных душевных страданий, Двойное зрение, присущее Рупрехту, обуславливает двойственность восприятия многих событий и явлений, которые также оказываются фокусом преломления реального и ирреального миров. Так, Рупрехта поразило, что незнакомая с ним Рената при первой же встрече назвала его по имени; потом он сообразил, что она могла услышать его, когда Рупрехт называл себя хозяйке гостиницы. С другой стороны, Рената в этот момент испытывала то состояние ясновидения, которое предшествует припадку эпилепсии. Таинственные стуки, слышимые ночью в комнате, Рената объяснила сначала как проделки малых демонов, позднее призналась, что стучала в стену сама, мистифицируя Рупрехта. Однако стуки сопровождали и спиритический сеанс доктора Фауста в замке барона фон Веллена, Рупрехт не утверждает точно, но склоняется не к “простому и естественному” объяснению стуков, а к мистическому [20, С.58]. Неясно, чем был полет Рупрехта на шабаш – “страшной правдой или страшным кошмаром, созданием воображения” [20, С.76]. В двойном свете предстают перед Рупрехтом герои романа. Многие из рассказов Ренаты ощущаются Рупрехтом как ложь – но была ли то осознанная ложь ее слов или обманы владеющего ею злого духа? [20, С.33]. Рената, по мнению Рупрехта, несомненно одержима дьяволом. Однако не менее убедительной представляется ему гипотеза Ганса Вейера о том, что одержимые – это просто женщины, больные истерией, искренно страдающие от призрачных бед. Ученик Агриппы полагает, что Рупрехт повстречался с одной из таких женщин: “Конечно, она вам рассказала о своей жизни басню, и никакого графа Генриха не существовало никогда; позднее же, всеми доступными ей средствами, она стремилась к тому, чтобы остаться в ваших глазах необыкновенной и несчастной...” [20, С.122]. Но ведь граф Генрих действительно существовал, а Рената была необыкновенной и несчастной! В последнюю пору совместной жизни с Рупрехтом Ренате еще раз было видение Мадизля, огненного ангела. После ее рассказа об этом Рупрехт остался, “как всегда”, в недоумении: “что из ее слов действительность, что видение бреда и что измышление ее ума, роковым образом склонного ко лжи” [20, С.176]. Однако Рената говорила не легкомысленно: с этой ночи ее жизнь действительно переломилась надвое.

Образ героини теряет однозначную устойчивость и определенность. Он двойственен по своему происхождению и по своей семантике. А.Белецкий указывает на реальный исторический прототип: Мария Рената Зенгер – имя последней ведьмы, сожженной на костре в XVIII веке [33]. С другой стороны, Рената – “натуралистически написанный” портрет Н.Петровской [34]. В самом романе Ренате сопутствует лунный серебряный свет, но мечтает она о Мадизэле – огненном, солнечном. Часто она оказывается

одержимой демоном, Рупрехт видел ее на шабаше; вместе с тем, перед тем, как попасть в руки инквизиции, она повторяет слова Христа: “Боже мой! Боже мой! Почто ты меня оставил!” [20, С.261]. Ни Рупрехт, ни людская молва не могут решить, ангел или демон пребывает неотступно с Ренатой. Умирая, Рената то отстраняет, дрожа, какое-то страшное видение, то устремляется навстречу чему-то желанному [20, С.290]. С появлением в монастыре Ренаты – сестры Марии – происходили чудесные явления: распускались зимой цветы, раздавались голоса, поющие святую кантику; вокруг Марии сиял в темноте некий свет, как нимб. Но одновременно обнаружилось и множество бесовских проделок [20, С.248-249]. Для Рупрехта Рената казалась порой не “живым человеком, но каким-то святым символом”, а порой – просто несчастной женщиной (ср. в стихотворении Н.Гумилева: “Царица иль, может быть, только печальный ребенок...” [35]), одинокой, покинутой, плачущей в безутешном горе, как женщина перед закрытыми городскими воротами на картине Сандро Филиппеппи [20, С.47]. У спящей Ренаты лицо может быть “нежным и невинным, как детские лица на картинах брата Беато Анжелико во Фьезоле” [20, С.33], так что кажется невероятным, что ею еще совсем недавно владел Дьявол. (А.Белый вспоминает, что Н.Петровская – “мрачная, напоминающая Эринию, женщина” – могла, свернувшись на диване комочком, как “растерянная девочка”, мечтать “о таком о простом, о хорошем” [36]). У Ренаты много “ликов”, и Рупрехт сомневается, что между ними можно найти единство [20, С.176]: меняется даже ее голос, походка, лицо и мысли.

Двусмысленными, двоящимися предстают образы и других героев. Мадизель – то ли ангел, то ли демон; граф Генрих – простой смертный или земное воплощение огненного ангела; граф фон Веллен – “сомнительный гуманист”; Агриппа Неттесгеймский – пытливый ученый или маг, алхимик; доктор Фауст – шарлатан или волшебник? Наконец, сам Рупрехт – опытный, мужественный, здраво мыслящий ландскнехт и путешественник, но и безумно влюбленный, безвольный человек, подчинившийся року.

Основным принципом построения художественного мира в романе можно считать, таким образом, принцип антилогии – двойного обоснования, излюбленный риторам и софистами [371]. Объективной истины в мире романа не существует; любое явление принципиально не верифицируется; важна не истина, а субъективная правда. В статье “Истины” (1901) Брюсов утверждал, что “все возможные мирозерзерцаия равно истинны” [20, С.57]. По его мнению, “в истине ценно лишь то, в чем можно сомневаться”, “ценная истина непременно имеет прямо противоположную, соответствующую ей истину; иначе сказать – суждение, прямо противоположное истине, в свою очередь истинно” [20, С.57]. Истинно то, что человек признает теперь, сегодня, в это мгновение. Брюсову

представляется важным не содержание, а способ мышления (не “что”, а “как”).

Из подобной установки проистекает ряд следствий. Во-первых, Брюсов отказывается от “абсолютной”, надличностной истины; происходит ее субъективизация, психологизация, как бы “лиризация”. Во-вторых, основным становится не логическое познание, а ощущение, представление, воображение. В результате уравниваются в статусе реальное и воображаемое, нереальное, ирреальное, условное. Брюсов “остранняет” обыденный, “дневной” мир. Смысловым центром, нервом романа становится не мистика сама по себе (как в цикле “Из ада изведенные”), а мистификация.

Склонность к мистификациям отмечал А.Белый в Петровской и в самом Брюсове; мистифицируют своих слушателей в романе и Фауст, и Агриппа. Мистификацией является и “Правдивая история”, якобы написанная в Германии XVI в. – роман самого Брюсова.

В чем смысл этой мистификации? Дать ответ на этот вопрос поможет обращение к рассказу В.Набокова “Соглядатай”, в котором блестяще развит принцип антилогии и субъективизации истины. Герой рассказа – бедный эмигрант, поэт. Все события в его жизни вполне правдоподобны; вместе с тем, этих событий, может быть, не было вовсе. Сначала герой служит учителем двух мальчиков в русской семье и там знакомится с пышной дамой по имени Матильда. Начинается скучная и жалкая любовная связь. Из поездки возвращается муж Матильды и зверски избивает рассказчика (возможно, этот эпизод – просто материализованная фантазия Матильды, обожавшей говорить о том, какой ревнивец ее муж). Опозоренный герой рассказа решает покончить с собой и стреляется. Насколько реальна его смерть? Вероятно, он получил только легкое ранение; но субъективно рассказчик абсолютно уверен в том, что он умер. “Посмертный разбег мысли” (живущее еще какое-то время сознание после смерти тела) делает окружающий его мир “прозрачным”, а сам герой обретает свободу действий. Он становится посторонним по отношению к самому себе (личное повествование заменяется безличным), “я” теперь – это “он”, “Смуров”. Взгляд “со стороны” анализирует теперь внешность героя: “Признаюсь, в те первые вечера он на меня произвел довольно приятное впечатление. Был он роста небольшого...” [38]. Теперь Смуров служит приказчиком в книжной лавке Вайнштока, знакомится с русской семьей, влюбляется в молодую девушку – невесту другого и т.д. Но это – как бы жизнь невинно, понарошку. Смурова нет, а есть только субъективный образ его в сознании других людей. Для Вайнштока Смуров – советский шпион, агент разведки; для Марианны Николаевны, родственницы сестер, он – блестящий и жестокий воин, который вешал в России направо и налево, для старшей сестры он – застенчивый, впечатлительный, очень молодой человек; для ее

мужа, Хрушова, Смуров – вор; для дяди Паши, спутавшего Смурова с Мухиным, он – жених младшей сестры; для нее самой он – добрый, смешной и милый; для Романа Богдановича он – “сексуальный левша”. Все зависит от качеств того человека, в чьем сознании Смуров отражается. Затем происходит еще одна встреча с Кашмариным (мужем Матильды), который просит прощения и предлагает выгодную работу в автомобильной Фирме. “Кашмарин унес с собою еще один образ Смурова. Не все ли равно какой? Ведь меня нет – есть только тысячи зеркал, которые меня отражают. С каждым новым знакомством растет население призраков, похожих на меня... Меня же нет. Но Смуров будет жить долго (в памяти других людей – Н.Б.) ... И все же я счастлив. Да, я счастлив. Я клянусь, клянусь, что счастлив. Я понял, что единственное счастье в этом мире – это наблюдать, согладательствовать, во все глаза смотреть на себя, на других, – не делать никаких выводов, – просто глазеть. Клянусь, что это счастье. И пускай сам по себе я пошловат, подловат... я счастлив тем, что могу глядеть на себя, ибо всякий человек занятен ... Мир, как ни старайся, не может меня оскорбить, я неуязвим...” [39]. Герой спасается от грубого и плотного, материального мира действительности, ускользая в “зазеркалье”, оставляя по эту сторону реальности лишь свой образ, отражение. Однако разрыв полю- и потустороннего миров не абсолютен: “я” и “он”, автор и герой, то расходятся, то сливаются в одном лице. Накануне самоубийства герой отделяется от своего облика: “Пошлый, несчастный, дрожащий маленький человек в котелке... – таким на мгновение увидел я себя в зеркале”. В финале рассказа тождество восстанавливается: “взглянув за дверную скобку, я увидел, как сбоку в зеркале поспешило ко мне мое отражение, молодой человек в котелке, с букетом. Отражение со мною слилось, я вышел на улицу” [40].

Для Брюсова смысл мистификации заключался в попытке отстранения не только от пошлости и хаоса повседневной жизни, но и от хаоса, который “высвобождается в наших душах, в нашей жизни” [20, С.201]. А.Белый вспоминал о Брюсове: “Психиатр Рыбников в реферате прочитанном определил его как симулянта безумий, психически – здорового, трудоспособного; было ж обратное: аргументация от Милля, Спенсера – мимикрия... [41]. Преодолевая хаос, Брюсов стремится сделать свою жизнь экспериментальной площадкой, стать отстраненным исследователем, хладнокровным аналитиком. К этому же стремится и Рупрехт, герой романа, но постоянно срывается в “демоническое” и “ночное”. Антилогия и двусмысленность вносят в роман игровой момент, но это не беспечная игра, а игра с жизнью перед лицом, может быть, смерти. Сошлемся снова на наблюдение А.Белого: “Брюсов является в своем романе то скептиком, то, наоборот, суеверно верующим оккультистом; из-под маски Локка и Юма

выглядывает лицо Агриппы; но едва вы поверите в это лицо, оно становится маской; из-под маски над вами уже смеется ученик английской психологии; и так далее, и так далее, Но в этой игре с читателем мы усматриваем вовсе не хитрость..." [42].

А.Белый не договаривает мысль, не раскрывает секрет до конца: что же, если не хитрость, скрывается за игрой автора с масками – персонажами?

О театрализации жизни и искусства в модернизме начала XX в., об игровом элементе в жизнетворчестве и теургии символистов написано достаточно много [43]. Предвосхищая идеи Й.Хейзинги и М.Бахтина, Николай Евреинов называл "театральный инстинкт" самым мощным в человеке, в соответствии с которым человеку важнее не "быть", а "казаться", "казаться" и есть "быть" [44]. Причины усиления игрового начала в искусстве серебряного века многообразны, как и формы его проявления: использование "игровых" (в частности, театральных и маскарадных) образов и сюжетов в качестве предмета изображения; привлечение "маски" театрального героя (например, Дон Жуана или Кармен) как некой формы, способной наполняться многообразными, "мерцающими", смыслами; игра на контрастах и двусмысленностях; стилизация и т.д. Для наших целей особенно важными представляются две функции игры, отмечаемые нидерландским исследователем: игра есть "временная отмена "обыденной" жизни" и игра "творит порядок... в несовершенном мире и сумбурной жизни она создает временное, ограниченное совершенство" [45], причем достигает этого эстетическими факторами (ритм, гармония). Всякое искусство – отчасти игра. Но театр, актерская игра с особой наглядностью. совмещают безусловность и условность, реальность и иллюзию, что отвечало общей установке модерна на слияние искусства и жизни. Как отмечает Д.В.Сарабьянов, "модерн постоянно пребывает между двумя измерениями – реальностью и условностью. Он сводит одно к другому или находит между ними соединительные нити" [46]. В художественном мире романа "Огненный ангел", организованном по принципу антилогии, герои должны быть актерами, должны играть, чтобы существовать одновременно и в повседневной ("дневной") и в мистической ("ночной") реальности. Актером должен быть и сам автор, В.Брюсов, "разыгрывающий" роман с Н.Петровской в жизни и переносящий "спектакль" на страницы произведения. По мнению Д.Е.Максимова, "одно из свойств Брюсова – человека и художника – заключалось в том, что его личная жизнь и любовь превращались им, по его воле и заданию, в экспериментальную сценическую площадку, в лабораторию чувств и ситуаций, дающих материал для его творчества" [47]. Дидро в знаменитом "Парадоксе об актере" говорит, что актер может плакать, страдать, умирать на сцене, но сохранять дистанцию между исполняемой ролью и своим, актерским "я". Дидро утверждает, что

настоящий актер должен быть холодным, спокойным наблюдателем того, что он разыгрывает на сцене. Актер “плачет, как неверующий священник, проповедующий о страстях господних, как соблазнитель у ног женщины, которую не любит, но хочет обмануть, как нищий на улице или на паперти, поносящий вас, когда потерял надежду разжалобить, или же как куртизанка, которая, ничего не чувствуя, замирает в ваших объятиях” [48]. А.Белый объясняет стремление Брюсова “играть во что угодно и как угодно” его идеологическим скептицизмом (“не веря ни в бога, ни в черта, не верил он и в последовательность любого мировоззрения”). В результате, “опрокидывая старый Кельн в быт Москвы, он порою и сам утеривал грани меж жизнью и “вымыслом”; по отношению к Белому Брюсов испытывал и любопытство художника, собиравшего материал для романа, и ненависть как к сопернику в личной трагедии [49]. В.Ходасевич производит свойственное символистам “актерство перед самими собой” из их устремленности к переживаниям необычайной силы, к эмоциональной одержимости Страстью, Отчаянием, Ликованием, Безумием, Пороком, Грехом, Ненавистью. Символисты “разыгрывали собственные жизни как бы на театре жгучих импровизаций. Знали, что играют, – но игра становилась жизнью. Расплаты были не театральные. “Истекаю клюквенным соком!” кричал блоковский папц. Но клюквенный сок иногда оказывался настоящей кровью! Н.Петровская стремилась сделать “поэму” из своей жизни; она – прототип Ренаты; но романная “роль” потом стала сущностью ее человеческого “я”. В Риме, в эмиграции, она перешла в католичество: “Мое новое и тайное имя, записанное где-то в нестираемых свитках San-Pietro – Рената”. Трагедия жизни Н.Петровской объясняется В.Ходасевичем общей установкой писателей – символистов: “Здесь пытались претворить искусство в действительность, а действительность в искусство. События жизненные, в связи с неясностью, шаткостью линий, которыми для этих людей очерчивалась реальность, никогда не переживались, как только и просто жизненные; они тотчас становились частью внутреннего мира и частью творчества. Обратное: написанное кем бы то ни было становилось реальным, жизненным событием для всех. Таким образом, и действительность, и литература создавались как бы общими, порою враждующими, но и во вражде соединенными силами всех, попавших в эту необычайную жизнь, в это “символическое измерение” [50].

Итак, символизм привлекало в игре то, что “она свободна” и то, что она обособлена, изолирована от обыденной жизни [51]. Вместе с тем, они нарушали “правила” игры, пытаясь совместить игру и не-игру, обостряя проблему границ между ними.

Рассмотрим проявления игрового начала в романе “Огненный ангел”, связанные как со свойствами внутреннего мира произведения, так и со

способами его оформления, то есть творческой установкой автора. Игра как проявление свободы поведения, собственной воли субъекта характеризует те “роли”, которые добровольно и сознательно разыгрывают герои, преследуя какие-то свои, личные цели. Когда Ренате выгодно, она “выказывает... преувеличенную нежность”; Рупрехт замечает ее притворство: “Я не подавал виду, что замечая театральную игру, и ждал, к чему приведет такая завязка...” [20, С.72]. В другой раз, когда Рената, пролежавшая несколько дней в постели, внезапно исчезла из дома, раздраженный Рупрехт решает, “что вся ее болезнь – только воображение, что все ее страдания – только роль на театре!” [20, С.135]. В подобных ситуациях сам Рупрехт начинает “подыгрывать” Ренате, “как хладнокровный игрок” [20, С.75].

Часто сами ситуации напоминают игровую площадку, причем героям кажется, что они диктуют правила игры. В последний момент Рената отговаривает Рупрехта от полета на шабаш, но героя “уже не могли бы остановить ni Reyni Roche, как говорят испанцы” (“ни король, ни тура”) [20, С.77]. Однако довольно скоро выясняется, что герой – пешка в руках судьбы. В замок графа фон Веллена прибыл архиепископ Трирский, и Рупрехт отправился в монастырь святого Ульфа, где разыгрался последний акт драмы Ренаты: “...я не подозревал в ту минуту, что эта поездка должна быть роковой и что самое прибытие архиепископа Иоанна лишь шахматный ход в руках судьбы, которая и князем – курфюрстом империи играет, как простой пешкой, для достижения своих таинственных целей” [20, С.237]¹. Игра нередко ведется не на жизнь, а на смерть. Накануне дуэли Рената требует от Рупрехта, чтобы тот не смел пролить ни капли крови графа Генриха. Рупрехт упрекает только что ласкавшую его возлюбленную: “Зачем же ты заставила меня играть смешную роль в комедии с поединком? Можно ли быть легкомысленной в вопросах о жизни и смерти?” [20, С.155]. Комедия сливалась с трагедией и в реальной жизни символистов: Н.Петровская стреляла в Брюсова (вместо Белого!), о чем сохранились воспоминания А.Белого, В.Ходасевича, В.Брюсова, Л.Рындиной: “Роман Нины Петровской с Брюсовым становился с каждым днем трагичнее. На сцене (!) появился алкоголь, морфий. Нина грозила самоубийством, просила ей достать револьвер. И как ни странно, Брюсов ей его подарил. Но она не застрелилась, а, поспорив о чем-то с Брюсовым в передней литературного кружка, выхватила револьвер из муфты, направила его на Брюсова и нажала курок. Но в спешке не отодвинула предохранитель, револьвер дал осечку”[52]. Характерно, что сам Брюсов воспринял этот эпизод сквозь

¹ Мотив роковой шахматной партии с Судьбой станет основным в романе В.Набокова “Защита Лужина” (1930).

призму литературы: “совсем как в лермонтовском “Фаталисте”. Действительно, многие черты Печорина (сначала – стремление “наслаждаться всеми удовольствиями”; элемент азартной игры в истории с похищением Бэлы, в борьбе с “ундиной”, чуть не закончившейся смертью, в комедии с Грушницким, сценарий которой нетрудно было составить Печорину, но которая переросла в драму; постоянное размышление о роли судьбы и рока в жизни человека; сам “мятежный” тип героя, не способного ужиться с мирной долей и тихими радостями, который сравнивает себя с матросом, выросшим на палубе разбойничьего брига, томящегося на берегу по бурям и битвам) – повторятся в Брюсове и его герое Рупрехте.

Игровая ситуация и в жизни, и в романе нередко выходит из-под контроля игроков. А.Белый вспоминал, как в 1924 году, в Коктебеле, в день именин М.Волошина игра “в кубе”, трижды игра, слишком прямо отразила “субъективизм объективно не вскрытой обиды”: “...изображали мы пародию на кино (верней, фильму “Пате”); но и в легкой игре проскользнул лейтмотив отношений – старинный, исконный: борьбы между нами; он, изображая командующего аванпостом французским в Сахаре, сомнительного авантюриста (- излюбленное амплу героев брюсовских романов! – Н.Б.), меня – арестовывал; мне передали, как оба, в пылу нас увлекавшей игры, за кулисами перед готовимой импровизацией спорили, кто кого на цепь посадит:

“Я – вас!”

“Нет, – я вас!”

Наблюдавшие нас утверждали, что в лицах (моем и его) был действительный пыл, точно речь об аресте – не шутка: серьез” [53].

В романе игровая ситуация захватывает, подчиняет волю субъекта, делая его не игроком, а игрушкой. Легкая игра перерастает в игру трагическую, отнимающую свободу. Судьба принуждает играть роли, навязывает маски. Рупрехт приезжает в Бонн для встречи с Агриппой, он уверен в себе, рисует гордо перед прохожими. Но судьба смешала карты: “Вспоминая теперь те свои самодовольные мечтания, не могу я не улыбнуться, горько и грустно, ибо судьба, играющая с человеком, как кот с мышью, сумела тут посмеяться надо мною с тонкой жестокостью. Вместо роли триумфатора, которую мне присваивало мое самолюбие, заставила она меня разыгрывать роли, гораздо менее почетные: уличного буяна, пустого кутилы и школьника, которому учитель делает выговор” [20, С.114]. В финале Рупрехт с содроганием играет роль секретаря во время судилища инквизиции над Ренатой. Выворачивая коллизию наизнанку, судьба в свое время заставила Рупрехта “с точностью” пережить все то, что переживала когда-то Рената [20, С.114], сделав его на этот раз “не жертвою, но палачом” [20, С.196].

Мефистофелес возводит утрату сущности человеческой личности за навязанной ролью, лица за маской, на уровень философского закона: “Дорогой доктор! мы все изображаем что-нибудь: я – чародея, вы – ученого, которому ничто не мило. Всякий человек, согласно с Моисеем, только изображение божие. И хотел бы я узнать, что вообще известно вам, кроме изображений?” [20, С.213]. Рупрехт связывает маску человека не столько с роковой судьбой, сколько с влиянием социальной макро- и микросреды: “...я подметил, что в данном обществе мы всегда остаемся в той самой маске, в какой случайно появляемся там в первый раз, причем каждому из нас приходится в разных кругах носить множество самых разнообразных личин” [20, С.224].

Игра – помимо воли – становится самой жизнью, маска “прирастает”. Видимо, такое явление происходило не только в романе, но и в жизни автора и людей его круга. Отсюда, во-первых, – желание Брюсова максимально выразить в “маске” свое подлинное я. По мнению Брюсова, “исполняя пьесу на сцене, артист воплощает именно то, что есть у него своего в ее понимания. Только это одно и ценно”; “ученый хочет раз навсегда решить, что такое тип Отелло; каждый артист должен, если только он истинный художник, создавать новый и новый образ Отелло”. Задачу театра Брюсов видел в том, что он должен помочь актеру раскрыть свою душу [20, С.66, 67]. Во-вторых, Маска способствовала символической обобщенности личного чувства, способствовала его героизации, максимализации. С неодобрением писал об этом В.Ходасевич: “Малую правду, свою человеческую, просто человеческую любовь они рядили в одежды правды неизмеримо большей”, коверкая свои жизни [54]. Клеопатра и Антоний, Адам и Ева, Орфей и Эврика, Бальдер и Локи, Озирис и Изиды – вот лирические Маски в стихотворениях В. Брюсова. Герои и сюжеты древних мифов широко использовались поэтами серебряного века [55], однако функции мифологии были различными у разных авторов. Для того, чтобы обнажить своеобразие Брюсова в этом отношении, сопоставим ряд стихотворений, преломляющих миф о Тезее и Ариадне.

Стихотворение И.А.Булнина “Тезей” (1907) – это философское осмысление трагичности феномена земной жизни в целом:

*Тезей уснул в венке из мирт и лавра.
Зыбь клонит мачту в черных парусах.
Зеленым золотом горит звезда Кентавра
На южных небесах.*

Забыв о ней, гребцы склоняют вежды,

*Поют в дремоте сладкой... О Тезей!
Вновь пропитал Кентавр ткань праздничной одежды
Настоем трав и ядом змей.*

*Мы в радости доверчивы, как дети.
Нас тешит мирт, пьянит победный лавр...
Один Эгей не спал над морем в звездном свете,
Когда всходил Кентавр.*

Подчеркнута обобщенность лирического субъекта: “мы”, “нас”. Удел Тезея – удел любого из людей. Краток миг победы и счастья, человек убаюкан ими, забывает о стерегущем его роке, погрузившись в “дремоту сладкую”. Но Геракла, судьба которого – арена борьбы двух божеств, Зевса и Геры, уже стережет возмездие. Контаминация мотивов двух мифов (о Тезее и Геракле) еще более усиливает обобщенность мысли о непреложном трагическом конце существования. Вечность этого закона утверждается присутствием в стихотворении Кентавра не только как героя одного мифа, но и как небесного созвездия, неизменно пребывающего над землей. Ощущение зыбкости, непрочности, обманчивости счастья и жизни передается ритмическим контрастом между элегической напевностью и мерностью пяти- и шестистопного ямба в нечетных строках, аллитерацией звука: (з), скрепляющего мелодию, и пульсирующим, резким ритмом коротких четных строк с мужским окончанием, причем особенно твердо звучит последняя строка (трехстопный ямб без пиррихий). Если начинается стихотворение именем Тезея, то финал акцентирует имя Кентавра, за которым как бы остается последнее слово в решении судеб. Сюжет стихотворения разворачивается на необозримых пространствах темнеющего, сонно плещущего моря под яркими, зловеще горящими небесами.

Брюсов выбирает для своего стихотворения “Тезей Ариадне” (1904) тот же сюжетный эпизод мифа, что и Бунин – Тезей возвращается домой с Ариадной.

*“Ты спишь, от долгих ласк усталая,
Предавись дрожи корабля,
А все растет полоска малая, -
Тебе сужденная земля!*

*Когда сошел я в сень холодную,
Во тьму излучистых дорог,
Твоею нитью путеводную
Я кознь Дедала превозмог.*

*В борьбе меня твой лик божественный
Властней манил, чем дальний лавр...
Разил я силой сверхъестественной, –
И пал упрямый Минотавр!*

*И сердце в первый раз извело,
Что есть блаженство на земле,
Когда свое биенье предало
Тебе – на темном корабле!*

*Но всем судило Неизбежное,
Как высший долг, – быть палачом.
Друзья! сложите тело нежное
На этом мху береговом.*

*Довольно страсть путями правила,
Я в дар богам несу ее.
Нам, как маяк, давно поставила
Афина строгая – копье”.*

*А над водною могилой
В отчий край, где ждет Эгей,
Веют черные ветрила –
Крылья вестника скорбей.*

*А над спящей Ариадной,
Словно сонная мечта,
Бог в короне виноградной
Клонит страстные уста.*

Это стихотворение тоже о роке, о Неизбежном. Но брюсовский герой не погружается в дремотную мечту о счастье – это удел Ариадны. Энергично и мужественно звучит его монолог, пронизанный риторическими восклицаниями; более сжато звучит и строка, чем в стихотворении Бунина (отсутствует шестистопный ямб). Тезей победил Минотавра “силой сверхъестественной”, но манила его не победа и слава, а любовная страсть. Однако “высший долг”, высший момент для него – преодоление страсти, добровольное принесение ее в жертву богам; он – не воин, не любовник, но – палач. Однако от возмездия Тезею не уйти. Последняя часть стихотворения резко отделяет автора от героя (сменяется и ритм: на смену пятистопному ямбу приходит четырехстопный хорей) и вводит тему могилы, скорби, обманутых надежд, завершаясь образом торжества возрождающей страсти,

которую предал герой. Д.П.Святополк-Мирский назвал это стихотворение лучшим в цикле “Правда вечная кумиров” – “центре и вершине” творчества Брюсова. “Последние две строфы, – по мнению критика, – особенно замечательны, – простое перечисление ситуаций мифа, но какая насыщенность “темой” с ее вечными ассоциациями! Таков, конечно, классический миф. Но великая хвала поэту, сумевшему его “не унижить” [56].

Если в стихотворении Бунина Тезей и автор сливались в наиндивидуальном “мы”, то в стихотворениях М.Цветаевой “Ариадна” (1923) – резко выраженная субъективность. Цветаева-Ариадна не желает мириться со своей долей; эти стихотворения – шквал чувств, вскрик, вопль.

*Оставленной быть – это втравленной быть,
В грудь – синяя татуировка матросов!
Оставленной быть – это явленной быть
Семи океанам... Не валом ли быть
Девятым, что с палубы сносит?*

*Уступленной быть – это купленной быть
Задорого: ночи, и ночи, и ночи
Умоисступленья! О, в трубы трубить –
Уступленной быть! – Это – длиться и слыть,
Как губы и трубы пророков.*

* *

*

*О, всеми голосами раковин
Ты пел ей!
Травкою каждой,
Она томилась лаской Вакховой.
Летейских маков жаждала...*

*Но, как те моря не солонь,
Тот мчался...
Стены падали
И кудри вырывала полными
Горстями...*

В основе стихотворений лежит история любви и разочарования, пережитая М.Цветаевой в Берлине, в 1922 году, после знакомства с Абраамом Вышняком. Свою страсть Цветаева делает мифом; Ариадна неотделима от автора.

Брюсов также преобразует любовную коллизию с Н.Петровской в миф, в Мистерию. Игра для него – способ освобождения от обыденности. Вместе с тем, герои его трагичны; их конфликт – не между собой (как в стихотворении Цветаевой), а в столкновении с Роком, с Неизбежным. Античные герои – “маски” придают героическую тональность и вселенский масштаб жизненной ситуации. Однако герой, почти равный по свободе воли богам, оказывается “палачом”, слишком поднятым на котурны. Известно, что и в жизни Брюсов оставил Н.Петровскую. Потому так важны две последние строфы, отделяющие автора от героя, снимающие с автора маску Тезея.

Итак, сравнение брюсовского стихотворения с произведениями Бунина и Цветаевой выявляет одну очень важную особенность: “играя” в античный миф, исполняя “роль” героя, Брюсов, тем не менее, дистанцируется от него, отходит на позицию вненаходимости, видя скорбный исход “мифа”.

В романе “Огненный ангел” любовь оказывается содержанием жизни Рупрехта. Ее утрата вызывает новый вид игры – создание воображаемого мира, альтернативного миру реальному. Такая игра тоже предполагает активность воли субъекта, как и первый из обнаруженных нами видов игры в романе, однако, в отличие от него, игра в “мир иной” проистекает не из свободы, а, напротив, из несвободы человека, которым играет судьба. Рената покинула Рупрехта, он пребывает в состоянии “бессилия и безволия”: “Однажды придумал я новую игру, а именно, сидя в кресле, закрывая глаза и воображая, что Рената здесь, в комнате, что она переходит от окна к столу, от постели к алтарю, что она подходит ко мне, касается моих волос. В увлечении я действительно словно слышал шаги, шуршание платья, словно ощущал прикосновение нежных пальцев, и этот самообман был мучителен и сладостен” [20, С.194]. Позднее, когда Рената уже оказалась в руках инквизиции, Рупрехт, бессильный помочь ей, “заставляет себя вновь, как праздного зрителя, смотреть на сцены, разыгрываемые передо мною на подмостках мечты” [20, С.265]. Действительность слишком страшна; единственное спасение – уйти от нее в мир фантазии. Таким образом, несвободе в мире реальном, где играет рок, человек противопоставляет свободу творчества собственного – иллюзорного, хотя и подобного реальному – мира.

С этих позиций роли, навязываемые судьбой герою в мире реальном, представляются масками – личинами, искажающими подлинное “я”.

Действительность, окружающая героев, слишком похожа на фарс. Мотив балагана дважды входит в историю любви Рупрехта к Ренате. Еще в Кельне, на празднике Рождества Христова, Рената предпринимает судорожную попытку забыться во внешних впечатлениях от внутренних мучений: “Далее водила меня Рената по всем балаганам, построенным вдоль по набережным и на рынке... И мы проводили целые часы среди пьяных и грубых мужиков, наблюдая игроков на бандурах и волынках, акробатов, ходивших на голове, фокусников, достававших живую змею из своей ноздри, шпагоглотателей и людей, пускавших фонтаны изо рта, женщин с бородами, ихневмонов, носорогов, дромадеров и всякие редкости, за которые проезжие люди умеют собирать с горожан их трудовые гроши” [20, С.170]. Но грубая игра, чудеса – шарлатанство – удел не только “рынка”, но и святого монастыря. Монашки, среди которых тщетно старался Рупрехт разглядеть Ренату, были в одинаковых серых одеждах, “все были похожи друг на друга и казались марионетками уличного театра” [20, С.245].

Иронически осмысляются Рупрехтом и те “высокие” роли рыцаря и святой, которые играли они в жизни ([20, С.157 и 182]: “...очень скоро монастырский образ жизни, который ввела у нас в доме Рената... начал казаться мне каким-то неуместным маскарадом”). Монастырь, храм не принесут спасения; в начале главы мы уже приводили противопоставление церкви внешней церкви внутренней – храму в душе. Таким святым внутренним миром представляется мир, свободно творимый в воображении.

В иронической оценке “высоких” ролей, разыгрываемых символистами в реальной жизни, Брюсов был не одинок, вспомним хотя бы “Балаганчик” А.Блока, “Симфонии” (особенно 2-ю) А.Белого. Может быть, наиболее яркий пример – драма Лидии Зиновьевой-Аннибал “Певучий осел (Сатирический маскарад в четырех ночах)” [57]. Николай Богомолов в статье “На грани быта и бытия”, предшествующей публикации пьесы, говорит о том, как мечта Вяч.Иванова о театре – аналоге религиозного действия, объединяющем художника – теурга и народ, претворялась в попытку создать мистический союз, соборное единение конкретных личностей – посетителей “башни” на Таврической, 25 в Петербурге. “Певучий осел”, – пишет исследователь, – один из примеров той высочайшей самооценки, которую давали обитатели “башни” своему собственному творческому и жизнетворческому делу, становившемуся сакральным эпизодом в русской (и, видимо, мировой также) культуре” [58]. Но вот Л.Зиновьева-Аннибал скептически относилась к союзу Ивановых с С.М.Городецким и М.В.Сабашиниковой-Волошиной. В ее пьесе персонажи изображены гротескно, их обуревают звериная похоть к недостойным объектам. Под масками шекспировских персонажей легко угадываются реальные люди: Оберон – Вяч. Иванов, Лигей – С.Городецкий, Титания – Л.Зиновьева-Аннибал, “Прекрасный мужчина” – Блок,

“Растрепанный человек” – Георгий Чулков, “Человек с головой морского льва” – Ф.Сологуб, “Человек с головой черной пантеры” – Б.Брюсов. В результате, как указывает Н.Богомоллов, писатели – символисты лишаются неприкосновенности, становятся объектами полемики. Смешным и нелепым извращением рисуется в пьесе Зиновьевой-Аннибал разыгрывание высоких мистерий в реальной жизни.

Пародийно изображен масон граф Генрих в “Огненном ангеле”, причем бессмысленный набор фраз в диалоге Рупрехта и графа Генриха иронически обыгрывает словесные символы Д.Мережковского, Вяч. Иванова, некоторых из “младших” символистов [20, С.144-146]. Характеристика мистических знаний Агриппы, данная в романе доктором Фаустом, звучит как пародия Брюсова в собственный адрес, заставляя вспомнить высказывания А.Белого, В.Ходасевича, Б.Пуришева и др. о рационалистическом интересе Брюсова к иррациональному. Фауст говорит: “Я читал сочинения Агриппы, и он мне представляется человеком очень трудолюбивым, но не одаренным. Магией он занимался так же, как историей или какой другой наукой. Это тоже, как если бы человек усидчивостью думал достичь совершенства Гомера и глубокомыслия Платона. Все сочинения Агриппы основаны не на опыте магического, который один открывает дверь к этой науке, а на добросовестном изучении разных книг, – не более” [20, С.205].

Итак, подлинно свободным миром для человека является мир, сотворенный им самим, плод игры воображения. В статье “Священная жертва” (1905), писавшейся в те же годы, что и “Stephanos” и “Огненный ангел”, Брюсов славит новый тип художника в лице Поля Верлена, “не знающего, где кончается жизнь, где начинается искусство” [20, С.98]. Брюсов требовал от поэта, “чтобы он неустанно приносил свои “священные жертвы” не только стихами, но каждым часом своей жизни, каждым чувством” [20, С.99]. Однако важнее для Брюсова обратный процесс – претворение жизни в искусство. Жестокость Брюсова по отношению к оставленной Н.Петровской несколько напоминает коллизию между Леонардо да Винчи и моной Лизой в романе Д.Мережковского: художник, создавая прекрасный портрет, приносит в жертву живую женщину. Но отношение к Петровской – не просто жертва, а жертва “священная”: “прославить для Брюсова – вылепить в слове” [59].

Главным в романе “Огненный ангел” оказывается не мистика и не любовь героев, а написание книги, процесс творчества, освобождающий от скорбной и тягостной реальной действительности. Цикл стихов “Из ада изведенные” также завершался образом священной книги; но “Правдивую повесть” пишет сам Рупрехт, это результат его жизни. Двусмысленность, двойное зрение, присущие роману и отсутствующие в стихах, обостряют ощущение игрового, творимого характера изображенного мира, актуализируя

понятия театральности и актерской игры. Брюсов различал искусства пребывающие (permanent) – деятельность поэта, скульптора, художника – живописца, композитора, и искусства артистические – деятельность певца, пианиста, актера. Артистические искусства, пишет автор, “существуют лишь для тех, кто присутствует при самом мгновении творчества” [20, С.65]. Рупрехт – актер в высшем для Брюсова смысле слова, так как творит в каждом моменте “Повести” книгу из собственной жизни.

Рупрехт считает книги “лучшим сокровищем человечества” [20, С.175]. С любовью он описывает манускрипты, опускулы, фолианты в лавке старого Глока, рассуждает с хозяином о печатниках и издателях, о преимуществах разных почерков и разных шрифтов: готический, римский, антиква, батард, курсив [20, С.92].

“Повесть” Рупрехта обращена к “Amico lectori” (“Другу читателю”). В предисловии он создает установку на повествование о всем удивительном, что довелось пережить [20, С.15]. Заканчивая свои “правдивые записки”, Рупрехт снова обращается к читателю, еще раз оговаривая те принципы, которыми руководствовался в процессе повествования, соединяющего свойства речи письменной и устной, ораторской, обращенной непосредственно к слушателю. (Подробный анализ этих компонентов “Повести” предпринял С.Ильев). Рупрехт не только использует принципы построения разных речевых жанров, но и делает их предметом изображения. Едва познакомившись с Ренатой, он затевает разговор легкий и свободный, как диалог в итальянской комедии; они “болтают весело”, подобно рыцарю и даме, возвращающимся с турнира [20, С.37]. Рупрехт воспроизводит заклинания и заговоры деревенской ворожеи [20, С.45], речь ученого с ее риторическими фигурами [20, С.131], эзотерический стиль масонов [20, С.144-145], монолог сходящей с ума от любви женщины [20, С.45] и так далее. Кроме того, многие поступки и события в романе представляют собой речи, слова. Рупрехт не забывает постоянно подчеркивать, что события в романе не разыгрываются непосредственно, но уже пересказаны, записаны, изложены, т.е. переведены в литературное инобытие. Перед читателем – не иллюзия живой жизни, а рассказ, записи о ней. Таковы оговорки Рупрехта: “Вот, приблизительно слово в слово, то неожиданное, что ответила мне хозяйка гостиницы...” [20, С.34]; “Одни из слов, сказанных мне тогда Ренатою, нахожу я нужным записать здесь...” [20, С.50].

Рената мучает Рупрехта “исступленными словами” о Мадизэле. Из словесных заклинаний состоит сеанс оперативной магии, причем магическую силу имеют тайные названия часа и дня недели, времени года, имена демонов, знаки (секторы, круги, пентаграммы). Словами изгоняет архиепископ демона из тела одержимой. Буквально все герои очень чувствительны к слову и остро реагируют на него (“Я был такой речью

ошеломлен” [20, С.45]. Софистика – любимая игра Мефистофеля [20, С.709], да и Рената “в иные часы могла говорить как хороший схоласт, я ответил, что нахожу ее рассуждения правильными и жду, какое егго сделает она из своих quia” [20, С.73].

Еще более подчеркивается речевой, словесный характер повествования Рупрехта и мира, о котором он повествует, тем, что “Правдивая повесть” – литературная мистификация. Брюсов имитирует подлинность книги Рупрехта; тщательно стилизует роман “под Германию XVI века”. Стилизация, по мнению Брюсова, ставит художников выше действительности (сюжета): “...важно уже не то, что они изобразят, но как это будет изображено” [20, С.321]. Рупрехт преодолевает “тоску и томление” своей жизни, представляя ее в виде законченного, оформленного произведения, с предисловием и эпилогом, посвящением и финальным “Аминь”, а также словами, подводящими черту под всем произведением: “Конец повести”. Брюсов, выступая в роли издателя и переводчика “Повести”, еще более подчеркивает ее статус литературного произведения. Он анализирует повествовательную манеру Рупрехта [20, С.7], принципы своего перевода (“При передаче “Повести” на русский язык мы имели в виду, что ее автор уделял значительное внимание художественности рассказа. Поэтому мы не считали нужным воспроизводить мелкие особенности в стиле подлинника, и наш перевод должен быть назван свободным. В конце “Повести” будут приложены необходимейшие объяснения переводчика” [20, С.342]. Брюсов – “издатель” описывает внешний вид “Повести”: “Рукопись представляет собою тетрадь in 4⁰, в 208 страниц синеватой бумаги... Писана она готическим шрифтом” и так далее [20, С.341]. Переплетена в пергамент, с застешками. Рукопись – не автограф руки автора, но список, сделанный позднее неизвестным лицом, вероятно, католиком. “Предисловие издателя”, “Заглавие автора”, “Примечания издателя” очерчивают те границы, которые отделяют, изолируют “Повесть” как текст от живой реальности. В историю Рупрехта Брюсов вложил много личного, интимного, и маски переводчика, издателя, комментатора призваны отделить автора биографического (В.Я.Брюсова) от героя (Рупрехта). В результате литературной игры – мистификации Брюсов снова появляется перед нами в виде актера, играющего роль – на этот раз, роль Издателя и исследователя – филолога, роль, как известно, также очень близкую человеческой индивидуальности Брюсова (одну из глав в своих мемуарах, посвященную Брюсову, А.Белый так и назвал: “Чудак, педагог, делец”).

Литературная игра в “презентацию книги” на этом не заканчивается. Если в письме к Л.Н.Вилькиной Брюсов призывал ее смотреть на стихотворения из цикла “Из ада изведенные” “не как на стихи, но как на фотографию моей сегодняшней души” [22, С.627], то роман “Огненный

ангел” он преподносит читателю именно как книгу. Первое книжное издание романа, предпринятое издательством “Скорпион” в 1908 году, представляло роман в виде книги большого формата, с гравюрой на обложке. Центральный фрагмент ксилографии Антона Вензама изображает панораму Кельна, где над вечно строившимся собором видна косая стрела подъемного крана. Гравюра создана в 1531 году, за несколько лет до событий, описанных в романе (1534–1535). Собор, улицы, набережная, большая река, корабли – эти детали гравюры неоднократно “оживут” в романе как обстоятельства жизни и предметы размышлений героев. Готические очертания собора, аллегорические фигуры богов в небе под городом; сочетание черного и красного цветов в шрифтовом оформлении сразу настраивают читателя на восприятие “Повести XVI века, в двух частях”, полной чудесного, мрачного, страстного содержания, так далекого от жизни России времен первой революции. Характерно, что героиня рассказ И.Бунина “Чистый понедельник” (1944), воплощающая как бы душу России, стоящей в 1913 году на последней черте мирной, старой жизни, читает, помимо Гофманстала, Шницлера, Пшибышевского, и роман Брюсова “Огненный ангел”, трактуемый Буниным как сугубо “европейский”, нерусский [60]. Определенным образом формируют визуальное, предметное восприятие книги рисунки автора, изображающие этнографически – точно костюмы немецкого крестьянина XVI в., дамы, ландскнехта.

Некоторые особенности системы выразительных средств в романе поддерживают установку на “текстуализацию сущего” [61]. В причудливые линии сплетается сюжет истории Рупрехта и Ренаты, что побуждает автора “Повести” “почитать жизнь не игрищем слепых стихий, но творением искусного художника, изваянным по определенному и дивно совершенному замыслу” [20, С.214]. “Текстура текста”, если использовать выражение В.Набокова, сплетается из элементов растительного орнамента: изнеможенная Рената – “как слабая веточка, искривленная в водовороте” [20, С.64]; на судилище инквизиции она стоит, “сгибаясь как стебель под ветром” [20, С.270]; она может быть суровой и непреклонной, “словно на стуже отвердевший стебель” [20, С.52]; пустые надежды Рупрехта – “пустоцветы”, поникшие головами к земле от засухи [20, С.124]. Цикл “Изда изведенные” входит в книгу стихов с названием, также напоминающем о виньетках – *Stephanos*. Вариацией растительного мотива можно считать мотив ткани, “свитой”, сотканной из пряжи: душа Ренаты – “вся сотканная из противоречий и неожиданностей, как ткань из разноцветной пряжи” [20, С.53]. Брюсов использует такие “оформительские”, декоративные элементы, которые одновременно были общими и для искусства готики, и для произведений модерна. А.Левинсон в журнале “Современный мир”, 1909, N 3 писал: “Если в книге и есть большое искусство, то искусство это

прикладное... Берешь в руки роман, а в руках остается как бы один переплет. Но переплет из прекрасного желтоватого пергамента под старину, с потемневшим тиснением, кабалистическими знаками” и чеканными застешками (цит. по: [20, С.347]). Для этого критика впечатление от “Огненного ангела” как книги перевесило ощущение живости художественного мира романа.

Итак, Брюсов предельно объективирует биографическую ситуацию, воплощая ее, через ряд ступеней опосредования между собой и литературным героем, в образе книги – полиграфически оформленного предмета. Вместе с тем, игра “двусмысленностью” сохраняется, так как каждая из масок – Рупрехта, переводчика – издателя, комментатора, иллюстратора – сохраняет что-то от самого Брюсова. Принцип антилогии сохраняется и в элементах “внешней” формы романа. Так, двусмысленно авторство Посвящения. Указание в скобках “Перевод Брюсова” отделяет автора романа от автора “Правдивой повести”. Но содержание посвящения (“женщине светлой, безумной, несчастной, которая возлюбила много и от любви погибла”) – вполне автобиографично. В главе IV дается рисунок помещения, в котором жили герои. Подпись “Жилище в Кельне Рупрехта и Ренаты” указывает на Брюсова как автора рисунка; но обозначение на плане одной из комнат – “Моя” заставляет приписать рисунок Рупрехту. Совмещение “я” и “он” в пределах одного элемента романа свидетельствует о неслиянности – нераздельности автора и героя.

Таким образом, Брюсову принципиально важна внешняя, материализованная форма его романа как книги, как элемента третьего аспекта художественной культуры – аспекта институционального [62]. Бронислава Погорелова, младшая сестра жены Брюсова, вспоминает о внимании писателя к печатному тексту его книг: “Помню такой случай. В.Я. предложил мне сверить с его поправками какой-то последний лист. Я исполнила это с наибольшей старательностью и спокойно вернула лист, в котором, по-моему, все было в исправности. Но через некоторое время В.Я. обратился ко мне с оттенком упрека в голосе: “- Сказали, что нет ни одной опечатки? А я нашел... И целых две. Текст набирается корпусом эльзевира, а две запятых попали из петита. Это недопустимая небрежность!” [63]. Брюсов вводит свой роман в литературную ситуацию 1900-х годов, помещает его в литературную среду, созданную, “смоделированную” самим же автором. Ближайшим литературным окружением “Огненного ангела” становятся стихотворный цикл “Из ада изведенные”, научно – популярные статьи “Легенда о Агриппе” и “Оклеветанный ученый”, а также критическая статья “Карл V. Диалог о реализме в искусстве”. Все эти произведения относятся к разным родам и жанрам литературы, но каждое из них отражает какую-то одну грань облика Брюсова: страстного влюбленного, ученого –

исследователя и компилятора; автора, критика, издателя. О близости лирического героя стихотворений к автору биографическому уже говорилось выше. Но удивительно, что и в Агриппе, “оклеветанном ученом” с двусмысленной репутацией, Брюсов отмечает явно близкие самому себе черты: отсутствие догматически – выдержанного единого мировоззрения, энциклопедизм знаний, интерес к магии. Брюсов пишет о парадоксальности сочинений Агриппы, в которых он “защищал тезисы, которые сам не разделял” [64] (буквально эту черту у Брюсова подмечает А.Белый в своих воспоминаниях). Дело, общее у Брюсова с немецким ученым XVI в., – “борьба с очевидностью”, то есть с плоской “дневной” реальностью здравого смысла – пошлостью.

Подчеркнуто “игровой” характер имеет статья “Карл V. Диалог о реализме в искусстве” (1906). Это статья – мистификация: Брюсов имитирует обсуждение трагедии молодого начинающего автора “Карл V” в редакции одного декадентского журнала. Созданная на историческом материале, трагедия очень напоминает роман “Огненный ангел”, но Брюсов подчеркнуто отделяет себя от автора трагедии (“Автор был для нас человеком совершенно чужим..”, [20, С.120]) В обсуждении, помимо Автора и Критика, приняли участие Издатель журнала, известный Поэт и юный Философ – мистик. В результате обсуждения трагедия “Карл V” “редакцией журнала принята не была” [20, С.128]. Напомним, что “Огненный ангел” впервые был опубликован в журнале “Весы” в 1907 году. В статье Брюсов абсолютно верно предугадывает отзывы критики на свой роман, появившиеся позднее, в 1909, 1910 годах. Так, по мнению Издателя, драма не художественное произведение, а научный трактат (так оценивали роман Л.Я. Гуревич, А.Левинсон, П.Коган – [20, С.347]). Поэт упрекает Автора в том, что пьеса недостаточно символична (отчасти эту точку зрения повторит Эллис – [20, С.348]. Автор, выражающий позицию самого Брюсова, не противопоставляет символизм реализму: “Кто хочет быть истинным реалистом, конечно, должен заглядывать в самую глубину явлений, а не скользить взглядом по их поверхности” [20, С.126]. Он высказывает свое понимание назначения искусства: “Задача искусства – искать настоящие имена для предметов и явлений мира”, “назвать предмет его настоящим именем – значит заколдовать его, приобрести над ним полную власть” [20, С.127]. В этом и заключается “правда” искусства. Так сошлись “концы с концами” в импульсе к творчеству и в результате литературного труда – книге. Правда самовыражения для Брюсова – это правда писателя, литератора, художника слова. Жизнь реальная – жизнь писателя, поэта, издателя. Магия – магия слова, вызывающего “духов” творчества и овладевающего действительностью. Н.Петровская – Рената, ведьма или святая – Муза – вдохновительница (А.Белый утверждал, что Н.Петровская

“стала музой поэта Валерия Брюсова” [65] ; в этом признавался и сам автор – [22, С.619]. Творчество для Брюсова – “не только литература”[66], это и его жизнь – поэта, главы московских символистов. Н.Петровская, “искуснее и решительнее других... создала “поэму из своей жизни” (В.Ходасевич); она действительно была одержимой – словами : “...грустная, нежная, добрая, способная отдаваться словам, которые вокруг нее раздавались, почти до безумия “(А.Белый [67]). Символистский роман “Огненный ангел”, подчиняющий биографический и исторический материал изображению собственно литературного творчества, оказался наиболее адекватной формой художественного освоения реальной жизни символистской интеллигенции 1900-х годов, пытавшейся найти сплав жизни и творчества” (В.Ходасевич).

По сравнению с романами Мережковского, в брюсовском “Огненном ангеле” значительно возрастает активность художественной формы. Она не только выполняет функцию материализации, объективации содержания, но сама становится важнейшим компонентом содержания, составляющим как бы более высокий уровень смысла произведения, “надстраивающийся” над сюжетно – конкретным уровнем (история Ренаты и Рупрехта), выводящим за его пределы. Происходит некоторая эмансипация художественной формы от выражаемого ею содержания. Если воспользоваться терминами М.Бахтина, различающего “внешнее материальное произведение” и “эстетический объект” (“содержание эстетической деятельности (созерцания), направленной на произведение”) [68], то можно сказать, что Брюсов акцентирует именно “внешнее материальное произведение”, то есть ему важен именно этот, по выражению Бахтина, “технический аппарат эстетического свершения”. Структура романов Мережковского, в целом, статична, и автор абсолютно вненаходим по отношению к герою; только исподволь намечается в его произведениях некоторая динамизация структуры, когда отдельные компоненты сдвигаются с неподвижной точки и начинают совершать как бы колебательные движения вокруг структурной оси. В романе Брюсова происходит динамизация границ текста. Они утрачивают четкость, размыкаясь в биографический, историко-литературный и т.д. контекст. Именно на границах текста разыгрывается “спектакль” с участием Автора и Героя. Брюсов актуализировал самую проблему соотношения Автора и Героя, жизни и литературы, безусловного и условного, сливаемых в процессе творчества, творения. Одним из принципов модерна как способа мышления Ал.Иванов называет принцип “текстуализации сущего”, разрушающий абсолютную изолированность от “события бытия” и завершенность в себе, которую М.Бахтин полагал обязательной для художественного мира произведения. “Формируясь из столкновения разнонаправленных энергий (“поверхностных” и “глубинных”), произведение не может завершиться в принципе, в своей

чистой возможности, ибо оказывается не в состоянии положить свою собственную границу “из себя” [69] – такова важная черта модернистских произведений, ориентированных не на отражение объективного мира (мимесис), а на становление мира художественного. Для понимания символического смысла “Огненного ангела” читателю необходимо знание внетекстового контекста этого произведения. Незавершенность границ текста явилась, может быть, одной из причин, объясняющих тот факт, что третий, последний, роман Брюсова (“Юпитер поверженный”) остался незаконченным. Указанная особенность символистского романа составляет черту, отличающую символизм от реализма, тогда как многие другие их признаки не противопоставлялись самими символистами. По мнению Брюсова, “новое символическое творчество было естественным следствием реалистической школы” [20, С.97]. Стремление “выявить в своем создании тайную сущность вещи” – вовсе не исключительная принадлежность символизма. Существенной чертой символизма, по мнению Брюсова, является субъективизация предмета изображения: “Подобно реалистам, мы признаем единственно подлежащим воплощению в искусстве: жизнь, – но тогда как они искали ее вне себя, мы обращаем взор внутрь (...) Сознав, что предмет искусства – в глубинах чувства, в духе, пришлось изменить и метод творчества” [20, С.97]. И эпик, и лирик обречены на выражение лишь собственной души, всякое творчество – лишь отражение жизни души автора. В символизме произведение как результат творчества нераздельно с личностью автора. Символист – это “художник, не знающий, где кончается жизнь, где начинается искусство” [70]. Причинно – следственная зависимость между автором – творцом (субъектом) и героем – повествователем (изображенным объектом) заменяется принципом их диалогического соответствия как двух субъектов творчества. Зыбкость, неокончателность границ между изображением и выражением, внутренним миром произведения и его внешней формой, текстом и контекстом, литературой и жизнью, автором и героем, реальным и мистическим, “дневным” и “ночным” мирами и т.д. – отсутствие окончательно “ставшего” смысла приоткрывает перспективу бесконечно “становящегося” смысла. Еще в 1894 г. Брюсов называл символизм “поэзией намеков” [20, С.30], считая, что новая школа в искусстве не дает образ, мысль в их окончательных направлениях, а лишь показывает их “первый проблеск, зачаток” [20, С.31]. В “Огненном ангеле” Брюсова отчетливо выделяются три смысловых уровня: биографический, исторический, эстетический. Объединяет эти три уровня общая концепция, преломляющаяся в каждом из уровней по-своему и делающая возможным “перетекание”, “мерцание”, “взаимоотражение” друг в друге каждого из трех уровней. Эту концепцию можно, весьма приблизительно, сформулировать следующим образом: в мире одинаково

сильны светлое, рациональное и темное, иррациональное начало; судьба человека зависит от столкновения с темными первоосновами бытия – и в мире, и в душе самого человека; единственная возможность овладеть темными духовными силами – магия, имеющая словесную природу. Три уровня смысла: личностный (биографический), вневличностный (исторический) и эстетический (творческий) – раскрываются через взаимодействие, “мерцание” трех субъектов: героя (Рупрехта), автора биографического и автора – творца произведения. Основанием для взаимодействия становится их “одноприродность”, одинаковый статус, одинаковая принадлежность к той грани, на которой жизнь переходит в искусство, и наоборот. Н.Петровская утверждала, что “В.Брюсов никогда не обнаруживал себя перед людьми в синтетической цельности. Он замыкался в стили, как в надежные футляры, это был органический метод его самозащиты”. Но стилизация и обнаруживала сущность индивидуального стиля писателя, ядро его личности – “фанатика, жреца, священнослужителя искусства” [71].

Принцип антилогии в структуре романа, “текстуализация жизни”, внимание к сотворенной словесной природе литературного произведения, впервые так ярко выразившиеся в романе Брюсова “Огненный ангел”, станут общими признаками модернизма. Однако принцип антилогии, игры разными уровнями смысла, среди которых важное место занимает уровень биографический, т.е. как бы “лирический”, экзистенциальный – это принцип именно символистского произведения.

Стиль как выражение метаисторизма в романах «Алтарь Победы» и «Юпитер поверженный»

В 1910-е годы В.Брюсов создал два больших прозаических произведения – роман “Алтарь Победы” (1911-1912) и его незаконченное продолжение – “Юпитер поверженный” (1913). Исследователи отмечают “более конкретный историзм” [72], отличающий эти романы, посвященные Риму IV в. н.э., от “Огненного ангела”. А.В.Лавров называет их “научной”, “археологической” художественной прозой [73]. С.Абрамович говорит о реализме этих романов, о приближении автора к марксистскому пониманию развития общества и культуры [74]. Последнее утверждение – это, скорее, просто дань исследователя своему времени. В романах достаточно широко отражены экономические и политические явления Рима накануне гибели античной культуры; теория самозамкнутых цивилизаций сменилась в сознании Брюсова идеей преемственности [70,С.546-547]. Но, конечно, писатель не перешел на позиции исторического материализма. Его подход к материалу

далекого прошлого остался метаисторическим. История для Брюсова – это история культуры. Широкий, обобщенный взгляд на культуру, учитывающий нерелексивные (иррациональные) факторы и обуславливающий мифологизм и символизм концепции, характерен для периодов крутых сдвигов, кризисов в жизни общества [75]. Таким периодом как раз и были годы между двух русских революций. Интересно, что, метаисторические принципы были выражены Д.Мережковским и Б.Брюсовым раньше, чем О.Шпенглером (“Закат Европы” – 1918) и Й.Хейзингой (“Осень средневековья” – 1919). Культурно – морфологический подход, как отмечает Г.М.Тавризян, отказывается от позитивистской идеи эволюции. Метаисторически мыслящий философ рассматривает не события, а “стилистику” эпохи, единство форм мышления, сходство форм в живописи с формами войны, техники, религии и т.д. Культурная эпоха, взятая метаисторически, анализируется как целостность. О.Шпенглер усматривает выражение такой целостности в “прасимволе”, ключевом понятии, дающем универсальное объяснение всей культурной эпохе. Каждая культура, проходя стадии детства, юности, зрелости, увядания, самобытна. История – не линейный прогресс, а круговорот; история циклична. Основной прием исследования – аналогии, ассоциации. Г.М.Тавризян пишет, что в бесконечной шпенглеровской “переключке культур (...) запечатлевается не история, а смена картин, состояний общества, наподобие смены кинематографических планов... Эти отношения в длительных исторических периодах выступают не как формации, а как перманентная трансформация, процесс самораскрытия и самоизживания нерасчленимого целого, тотальности. Черда их и ритм определены в итоге “извне”, космическим тактом...” [76]. Кинематографический монтаж – обзор эпох характерен и для брюсовского цикла стилизаций поэзии всех времен “Сны человечества”, и для прозаической серии “Фильмы веков” [77]. “Алтарь Победы” и “Юпитер поверженный” аналогичны “Огненному ангелу”: и там, и там – любовный “треугольник” в сюжете разворачивается в эпохи смены, борьбы двух мирозерцаний, аналогичные, в конечном счете, эпохе рубежа XIX-XX веков в России. Поздний Рим был особенно притягателен для символистов с их метаисторизмом, т.к. “мировая история – это в значительной степени метаморфозы римского основания” [78]. Для символистов он – “олицетворение державности и символ мировой любви, ибо в зеркальном отражении Roma есть Amor” [79].

Эпоха, изображенная в романе “Алтарь Победы” – это эпоха грани между культурой античной и христианской, когда элементы разных мирозерцаний эклектично перепутались. Нищие просят милостыню: кто

“ради Христа”, кто “во имя Юпитера” [70,С.18]. Архитектура, по мнению героя романа, Юния Децима, обличала все отсутствие вкуса его времени: “К старинным зданиям здесь были приставлены, без всякой гармонии, новые, и различные стили отдельных частей дворца неприятно враждовали между собой” [70,С.134]. Император Грациан в этом дворце одет не в римскую тогу, а в скифское одеяние с мехом, наподобие своих аланских телохранителей [70,С.138]. Римские площади заполнены чужеземцами и сбродом, бедняками, готовыми предложить свои услуги любому наемщику для чего угодно [70,С.77]. Даже у Флавиана исчезли трезвость и ясность ума: “В его голове смешались все религии земли, и он с одинаковой страстью защищал поклонение Осирису и Изиде, не говоря о Великой Матери, или Митре, как божеству Юпитера и Юноны; только одна вера в Христа была ему ненавистна” [70,С.514]. Сам же Юний во дни ужасного заключения в темнице после неудачного покушения на Грациана, молит о спасении не только Юпитера всемогущего, но и Митру, и даже Христа [70,С.176]. Когда Юния поражает то пренебрежение, с которым Гесперия относится к чужой человеческой жизни, он думает с отчаянием: “Нет, я не Римлянин, я – христианин” [70,С.220]. Видя замешательство заговорщиков (Симмаха, Юлиания, Элиана и др.), вынужденных убить подслушивавшего раба, Юний сам, в тоске и унынии, чувствует, что угас римский дух: “Или мы все, сами того не подозревая, – христиане?” [70,С.268]. Уже в начале романа Гесперия – эта душа заговора против императора – христианина – говорит: “...мы живем не в век героев, но людей” [70,С.86].

Юний Децим постоянно находится в ситуации выбора, как и подобает человеку пограничной эпохи. Отправляясь, по приказу Гесперии, убивать Грациана, он должен выбрать между целой жизнью и позорной смертью ради улыбки красавицы. Он выбирает между Гесперией и Реей, Гесперией и женой; между учебой и авантюрами; главное – он должен выбрать веру: “С кем быть: с красивым мертвецом или с живым, хотя бы и не достигшим зрелости учением? – вот какой выбор стоит теперь перед каждым, иного нет. Выберишь ты: останешься ли хоронить тело почившей древности или покоришься духу нового времени и станешь в ряды тех, кто служит жизни!” [70, С.258]. Вместе с тем, герой не в состоянии сделать выбор. Рядом с “прекрасной Римлянкой” он полностью попадает во власть ее чар: “Запах ароматов и ласка Гесперии опьяняли меня, как самое сильное вино, и я дрожал, как в бреду. В тот миг я не отказался бы ни от чего, что могла потребовать от меня Гесперия...” [70, С.92]. Позднее, при дворе узурпатора Максима, наложницей которого стала Гесперия, Юний сознает недостойность своего существования, но у него “недоставало воли разорвать

с ним” [70, С.329]. Точно так же рядом с Реей им овладевает “странное ощущение воли” [70, С.431]. Он привязан к Гесперии: “Мои чувства словно бросили якорь... и этот якорь запутался где-то в глубине среди подводных скал и растений, так что ладья более не могла сдвинуться с места” [70, С.299]. Проводя дни в Новом Селе среди повстанцев, возглавляемых Реей, Юний чувствовал, что “тина засасывала ... все глубже” [70, С.338]. Сознание героя – “ком разноцветных, спутанных между собою ниток” [70, С.30]. В его судьбе Парки причудливо спутали нити [70, С.128], бросили его в “стремительную смену опасностей, заговоров, ночных собраний, любовных признаний, восторгов, отчаяний” [70, С.248]. Он чувствует себя потерянным в хаосе событий [70, С.294], душа его попала в “темный водоворот” [70, С.295]. Роман “Юпитер поверженный” обрывается в тот момент, когда Юний получил известие о смерти Сильвии (“второй” Реи для него), и “опять в... голове смешались времена” [70, С.542]. Как представляется, образ темного водоворота, хаотического, осколочного мелькания [80] – это не только атрибут гибнущего языческого мира, как считает С.Абрамович, но характеристика мироощущения самого героя, живущего в переходную эпоху. С другой стороны, исследователь прав, замечая, что “область иррационально – абсурдного уже” в этих романах, чем в “Огненном ангеле”. Если в первом романе сквозь мир физический просвечивал мир метафизический и “океан демонов” вторгался в обыденную жизнь людей, то в романах 900-х годов мистического аспекта бытия нет. Столкновение двух религий – это, прежде всего, политическая борьба, а не схватка Бога и Дьявола. Язычество сохранилось как религия аристократической верхушки общества, все более терявшей реальную власть в стране; христианство было религией масс, низов. Гесперия, в конечном счете, рвется к императорской короне; сторонников Реи в Новом Селе привлекает возможность есть, пить вино, предаваться любви; они начинают роптать на свою “царицу”, когда припасы кончаются. Нобилитет ушел в прошлое, теперь главная сила – деньги: “Тот должен властвовать в империи, кто богаче” [70, С.239].

Свойственный первому роману принцип антилогии в построение художественного мира в романах 900-х годов интериоризируется, переносится из мира объективного в мир субъективный, в душу героя. Это весьма важный для истории символистского романа момент: произведения Ф.Сологуба, А.Белого будут рисовать именно “панорамы сознания”. Символистский роман в дальнейшем отчетливо лиризуется, стремясь к синтезу родов.

Сознание Юния колеблется между “или-или”, это двоящееся, “диаблическое” сознание (от “diabolo” – разделяю, как тонко подметил

австрийский филолог А.А.Хансен-Леви [81]). Это сознание человека, порывающегося за грань мира видимого – суетного, эклектичного, бесстильного, но обреченного оставаться все же на грани. Все мистическое – это факты сознания Юния: и его предчувствия, и видение отца, указывающего верную дорогу к спасению. Сверхреальное появляется в реальном только в антиномиях сознания героя: “Не знаю, было ли то предчувствие, ниспосланное неким богом, или случайное совпадение, которое нередко наблюдается в жизни” [70, С. 78]. Он не знает, считать ли Рею безумной или почитать ее одержимой богом или демоном” [70, С.150]. Он не может решить, кто же Гесперия: расчетливый игрок или вдохновенная безумица [70, С.213]. Воистину, как говорит Рея, “душа человека подобна морской глубине, где грубый камень можно принять за перл; а драгоценный коралл за простую водоросль” [70, С.161]. Душа Юния раздваивается между Гесперией и Реей. В свою очередь, восприятие каждой из них – двойственно. Гесперия – прекраснейшая и умнейшая женщина Рима, она напоминает Юнию богиню – мать Энея [70, С.271], он молится ей как богине, как воплощению Римской души. Но он явно видит ее низменные и тщеславные побуждения и даже склонен считать ее за воплощение Дьявола [70, С.286]. В Рее Юний сразу почувствовал “странное сочетание непонятной силы пророчицы и простой слабости женщины; мужского ума, помогавшего ей выполнять самые трудные замыслы, и детской доверчивости...” [70, С.133]. Она – христианка, но поклонница Люцифера, проповедует пришествие “сына Хаоса”, Антихриста, мудрого Змея. Стихийно – демоническое, магическое начало в ней резко контрастирует с обликом некрасивой, усталой и сомневающейся девушки. Душа Юния раздваивается и в самом чувстве любовной страсти. Он не знает, любит ли Гесперию или ненавидит, поклоняется ей или презирает ее [70, С.272]. Рея при свете дня, в обыденной обстановке вызывает у Юния только жалость; но во время мистических обрядов, во время пламенных проповедей она кажется ему прекрасной; он собирается всякий раз покинуть ее, но все больше и больше привязывается.

Душа Юния раздваивается и между двух религий. Рассудком он сознает реальную силу христиан, но это учение кажется ему “бреднями разных мечтателей”, в которых причудливо перемешаны самые разные мифы и учения. Убогая архитектура христианских храмов воплощает для Юния слабость новой веры. Юний чтит веру предков в богов бессмертных, вступает в ряды заговорщиков, участвует в сенатском посольстве к Грациану с целью восстановить в Сенате Алтарь Победы – статую богини Виктории, символ славы и мощи римского народа, вынесенную из курии по приказу

Грациана. Юний счастлив уже тем, что ступает по улице Вечного Города. Но древняя вера выродилась, с чем свидетельствует уже один из начальных эпизодов дилогии. Дядя Юния, сенатор Авл Бебий Тибуртин, красноречиво говорит о былой силе духа, мужественности и аскетизме римлян, но сам он – безвольный, спившийся человек. Завершает повествование сцена великого таинства очищения, задуманного Флавианом как возрождение древних обрядов, но обернувшаяся непристойным фарсом. Женщины, изображавшие весталок и жриц – проститутки, “жрецы” и “магистраты” – мошенники и шулера. Все это люди, за деньги нанятые славить Олимпийцев [70, С.532-535].

Двойственно (“дифференцированно”) не только сознание Юния, но и он сам как художественный образ. На это указывает С.Абрамович: Юний – и alter ego Брюсова, и объективированный персонаж, социальный тип [82].

Вместе с тем, “диаблическое” сознание Юния сталкивается не только с проявлением распада, хаоса, дьявола в окружающем его мире. Деструктивным силам он противопоставляет силы гармонизирующие, связующие, унифицирующие – то есть символические (от “simbolare” – связывать, соединять). Таким символом – интегратором для героя является Красота. В основе эпохи ему видится не конфликт политических, мировоззренческих сил, а столкновение красоты и безобразия, благородства и пошлости, возвышенного и низменного. Эстетический критерий – нерв мироотношения Юния, бьющегося в границах (и на гранях) эпохи (эпох). Всепобеждающая божественная красота Гесперии; прекрасна Рея, в алом одеянии и белой греческой повязке, проповедующая толпе в Новом Селе. Любовь к Гесперии и любовь к Рее не сталкиваются в душе Юния, одно чувство не оскорбляет другое: “...я одновременно мог служить обоим, как двум богам единого Олимпа” [70, С.344]. Прекрасен Вечный Город, прекрасна любовная страсть. Стремление к прекрасному так велико в Юнии, что может идти вразрез со здравым смыслом. Так, когда Новое Село – лагерь повстанцев – осадили легионарии, Юний любит красотою их ровного движения, “обращавшего собрание людей в одно целое”, соразмерностью их действий и “почти жалеет”, что он не в рядах своих врагов: “Говоря по правде, душою я был с ними, с этими Римскими воинами, преемниками тех, которые одерживали победы под Замою и при Тиграноцерте, чем с толпой смятенных колонов и пастухов...” [70, С.355-356].

Возвышенное, духовное начало объединяет все религии. В отличие от Мережковского, В.Брюсов конфронтацию язычества и христианства заменяет идеей преемственности, идеей вечности прекрасного духа – того всеединства, для которого исторические формы религий – лишь “феномены”, “явления” и “блики”. На важность для мировоззрения Брюсова 1910-х годов идеи преемственности указывают М.Л.Гаспаров [70, С.546] и

А.В.Лавров [83]. Подобный взгляд на соотношение религий в Риме IV в. высказывают и современные историки: “Христианство было детищем античного мира”, “Языческая интеллектуальная и языковая культура и система образованности постепенно проникали в кровь и плоть христианства [84]. Валерия, дальняя родственница Симмаха, ухаживавшая за больным Юнием, доказывает в споре с ним: “...все религии говорят об одном и том же (...) Это влечение к Божеству есть не что иное, как желание постичь сокровенные тайны вселенной, Религии открывают эти тайны, но для каждого народа открывают в разных, ему доступных образах (...). Простые люди видят только рассказы, которые между собой отличаются. Философы же понимают, что Осирис растерзанный, или Бакх страждущий, или Христос распятый – это одно и то же” [70, С.185-186]. Христианский проповедник о.Николай объясняет Юнию, что “каждое время верует в того бога, который ему соответствует” [70, С.524]. Время язычества прошло; пришли новые люди и принесли другого бога. Более того, о.Николай утверждает, что и христианство – не вечная религия: “...придут времена, и истина христианства тоже умрет. Ее заменит другая, высшая” [70, С.525]. Однако историзм Брюсова все же метафизичен, ибо сменяются времена и веры по воле “вечной судьбы, Мойры” [70, С.524]. Идея преемственности сочетается у Брюсова с идеей вечного повторения, обнаруживающего в течении временного потока некие константы. Выше уже отмечалось, что коллизии диалогии повторяют коллизии “Огненного ангела”; в “Юпитере поверженном” оживают персонажи “Алтаря Победы”: спустя десять лет Юний вновь обретает и Гесперию, и Рею (первоплотившуюся в девочку Сильвию), и Юлиания (его “двойник” – Гликерий), и философа Фестина. Любовь к Гесперии живет и под монашеской одеждой в сердце престарелого Юния, теперь инок Варфоломея, пишущего свою исповедь, (Вольные или невольные аллюзии на произведения классической русской литературы еще более усиливают впечатление о вечном повторении неких универсальных пратипов. Так, слова Юния, сравнивающего двух учителей риторики (“Если первый был глубоким колодцем, дно которого нельзя рассмотреть, хотя и черпашь из него живительную воду, то второго следует сравнить с кубком хорошего вина, которыми можно осушить до дна”, [70, С.251] заставляют вспомнить известную метафору из статьи В.Г.Белинского о лермонтовском “Герое нашего времени”) (“Сильная потребность любви часто принимается за самую любовь, если представится предмет, на который она может устремиться... Любовь Бэлы для Печорина была полным бокалом сладкого напитка, который он и выпил зараз, не оставив в нем ни капли; а душа его требовала не бокала, а океана, из которого можно ежеминутно черпать, не уменьшая его”). Раздвоенность и страстность Юния Децима, римлянина IV века, соотносятся в широком – мировом – контексте с саморефлексией,

“демонизмом” и мятежностью Печорина. Не менее неожиданны и переключки с “Войной и миром” Л.Толстого. Девочка Намиа (дочь дяди Тибуртина), живая, непосредственная, эмоциональная девочка с “выразительным лицом маленькой гречанки”, так горячо полюбившая “братика” Юния, чуть-чуть напоминает тринадцатилетнюю Наташу Ростову. Ей противопоставлена “богиня” Гесперия, которая “славилась на весь Рим своей роскошью и своим беспутством” [70, С.32] и, в конечном итоге, погубившая Намию. На похороны девочки явилось множество родственников, и в том числе – тетка Нумерия, резкая, суровая, повелительная, как Марья Дмитриевна Ахросимова. Она упрекает Юния: “Что же ты, племянник, целую зиму в Городе, а не выбрал времени навестить меня? Гордиться тебе особенно нечем...” Дядю она попрекнула тем, что он кичится своим званием сенатора. Тетку Меланию обвиняет в смерти Намии: “От хорошей жизни не побежит девочка топиться в Тибр. Должно быть, невесело жилось ей в родном доме! А теперь плакать поздно, – что было, не воротишь” [70, С.228]. Вероятно, таких интертекстуальных связей можно было бы найти гораздо больше).

Но почему же, если речь идет об извечных” общечеловеческих коллизиях, Брюсов так подчеркнуто стилизует свои романы под “повести IV века” (жанровый подзаголовок обоих произведений)? Брюсов дотошно изучил массу источников, составил комментарий, тщательно воспроизвел “археологический” фон эпохи, широко ввел в повествование цитаты из римских поэтов и латинизмы, экзотично звучащие для современного читателя: “легионарий” (“легионер”), “ретор” (“ритор”), “луцерна” (светильник), “пугион” (кинжал) и т.п. Его герой, Юний, поэт, любитель литературы, сам автор двух мемуарных “повестей”, тонкий стилист. Видимо, что-то было Брюсову особенно дорого в далекой эпохе, если он так старательно имитирует ее. Метаисторический подход ориентирован на анализ стилистики культурной эпохи. В.П.Уколова называет “законом культуры” позднего Рима принцип риторики, когда “слова” (красноречие) доминируют над конкретикой. Ритористский подход – это следствие римского универсализма [85]. Учитель Юния, Лимений, наставляет его: “...литература есть высшая из доблестей. Кто знает ретику, способен ко всему...” [70, С.250]. Сам Юний, слушая искусную речь Флавиана, удивляется, что заговорщики, играя своей жизнью, не забывали правил риторики, стараясь победить друг друга в красноречии. Он думает: “Прав Лимений, в наши дни тот знает искусство управлять, кто умеет говорить. Царица мира – реторика!” [70, С.263]. Одно из главных очарований Гесперии – ее речи: “Ее речь всегда была плавной и изящной, оживленной яркими мыслями, но иногда, в удачные дни, эта речь становилась пленительной до крайности ... к каждому, самому ничтожному предмету она

умела подойти со стороны неожиданной. Тогда словно дождь огней сыпался в речи Гесперии, и ум едва успевал следить за головокружительной быстротой, с какой сменялись ее мысли” [70, С.507]. Пламенные проповеди Реи. Вдохновенны монологи дяди Тибуртина, старого сенатора. Образцы утрированного красноречия – приветствия, обращенные к императору Максиму, узурпировавшему трон: “Периоды, красиво построенные по точным правилам реторики, следовали за периодами; экскламации, аллокуции, сермоцинации, диссимуляции сменяли друг друга; одинаковые слова то повторялись в анафорах, то отскакивали одно от другого в эпифорах, то противоречиво сталкивались в оксюморонах...” [70, С.392]. Нормативная риторика играет роль заклинания, заговора, магии [86].

Неслучайно одна из ключевых фигур в романах – Квинт Аврелий Симмах, префект Рима, один из наиболее богатых, образованнейших и уважаемых людей империи, блестящий оратор и мастер эпистолярного жанра. Как указывает В.И.Уколова, полное собрание сохранившихся посланий Симмаха содержит около 900 писем. Выбор Брюсовым фигуры Симмаха очень удачен: автор не погрешил против исторической правды, ибо борьба за Алтарь победы – действительно самый яркий эпизод в жизни “стража Вечного Города” и “последнего язычника” и, вместе с тем, в речах и посланиях Симмаха наиболее отчетливо проявился “риторический подход” к событиям. В диалектическом споре со своим противником, епископом Медиолана (Милана) Амбросием Симмах говорит о веротерпимости, о свободе совести, равенстве религий. Его идеал – общественное согласие, дружелюбность. Риторика его речей и посланий выполняет функцию не информативную, а внушающую, настраивающую слушателей. Риторические фигуры жестко упорядочивают, гармонизируют стихийную речь, подчиняют мысль дисциплине и традиции. Силам разделения (“diabola”) риторика противопоставляет силы согласия, опознавания, связи (“simbola”). В романе Брюсова Симмах предельно ясно осознает свою миссию хранителя прекрасной культуры: “Мы – последнее поколение Римлян, которым дано наслаждаться великими богатствами нашего прошлого и принести последние камни, чтобы довершить великолепное здание нашей истории” [70, С.102]. Он предвидит близкое падение Рима, нашествие варваров, торжество хаоса, но он будет до конца “беречь святыню нашей древности”, хранить “прекрасный, но ветхий храм”. Он хотел бы до последней минуты сохранить богатейшее культурное наследие античности.

Юний – ученик и соратник, секретарь Симмаха – также стремится противопоставить чистоту стиля нарастающей бесстыльности эпохи, варварски смешивающей разнородные элементы. Несколько раз на протяжении повествования он сравнивается с богом Меркурием: он красив, как Меркурий, он выполняет роль посланца, вестника, но он еще и влюблен

в красноречие, а для неоплатоников планета Меркурий означает такую стадию на пути Мировой Души, когда она обретает способность говорить и объяснять. Восприятие окружающего мира у Юния опосредовано культурной традицией. Например, пейзаж, принадлежащий его перу, это всегда законченный, заключенный в раму, ландшафт. Детали из мира природы – лишь повод для философических размышлений [70, С.159] или для цитирования великих поэтов прошлого. Описания разворачиваются в сложных периодах, со строгим соблюдением логики, с обилием “роскошных” эпитетов. Таково, например, описание Юнием горного озера: “...мы должны были идти вперед, взбираясь все выше и выше, пока вдруг с одного поворота не открылся нам, в своей синей красоте, Комацей. Молча, но со сладостным восторгом, я приветствовал “тебя, о, Ларий великий”, – озеро, помянутое бессмертным поэтом, и все время, пока наша тропа открывала нам новые просветы на зеленоватую водную гладь, протянутую вниз, подобно безмерной полосе лучшего шелка, на прихотливые изгибы окружающих ее смарагдовых склонов и смуглых скал, на всю пышность и многоцветность поставленной перед нами дивной картины, далью для которой служили снежные вершины, а рамой – безоблачное небо, – повторял стихи великого Мантуанца: “Нет, ни лидийцев земля, богатая лесом, ни пышный Ганг...” [70, С.335]. В сознании читателя остается не столько зрительный образ озера, сколько мерный, торжественный стих Вергилия. Во втором романе (“Юпитер поверженный”) описания приобретают подчеркнуто “музейный” характер, например, Юний, как встарь, отправляется гулять под Большой Портик, и снова его охватывает восхищение перед длинной чередой колонн из драгоценного мрамора, с золочеными капителями, полом из яшмы и гранита, “целым миром изумительных статуй”, собранных в нишах; он рассматривает редкие дикивинки: образцы оружия далеких стран, художественные изделия из Индии и страны Серов и т.п. [70, С.480].

Если в романах Д.Мережковского творения искусства воплощали лишь механическое соединение, а не синтез Духа и Плоти (например, статуя с телом Диониса и головой Христа), то В.Брюсов стремится сохранить в чистоте стиль античной культуры как одной из величайших эпох в истории человеческого духа. Античное красноречие не умерло с падением Рима, оно продолжало жить в писаниях средневековых “отцов церкви”. Лучшие достижения языческой культуры вошли в “снятом” виде в христианскую культуру, о чем свидетельствует “Исповедь” Августина. Общеизвестна роль “Исповеди” Августина как первой европейской автобиографии, истории души человеческой, акта самопознания. Написанная Юнием повесть “Юпитер поверженный” стилизована именно под это произведение. Юний описывает свои приключения не по горячим следам, а спустя много лет, уже

будучи иноком в монастыре. Прав М.Л.Гаспаров, считающий, что “Брюсов создал эффектную стилистическую перспективу между рассказчиком и рассказом. Первые главы “Юпитера поверженного” – отличный образец имитации стиля латинских христианских авторов...” [70, С.550].

С точки зрения сюжета, второй роман дублирует первый, “информативно” он излишен. Но меняется точка зрения на события, меняется угол зрения, мироотношение, стиль. Автору важна именно “стилистическая перспектива”. Вспоминая события молодости, Юний поневоле “вживается” в образ себя прошлого, но нередко корректирует свой рассказ оговорками: “так я думал тогда” [70, С.504], “не сумею точно воспроизвести... но помню, что...” [70, С.507]. Он не переживает непосредственно, но делает именно описание некогда пережитого, пишет “повесть”: “А ныне, в этой одинокой келье, где день за днем ожидаю я часа, когда ты воззовешь меня на свой суд, дай мне силы бестрепетно вести далее мой стиль и продолжать мое правдивое повествование во славу твою, а не на соблазн другим!” [70, С.422].

Как видим, для Брюсова опять, как и в “Огненном ангеле”, высшей ценностью оказывается акт творчества, объективирующий переживания в книге, рукотворном, материальном предмете. В понятии “стиля” совпали два значения: стиль как выражение духа эпохи, самобытности культуры, имеющей словесный, риторический характер, и стиль как орудие пишущего человека, средство воплощения содержания в форме. Характерно, что стилизация наиболее ярко выражена на первых страницах “Юпитера поверженного”, примыкающих к предыдущему роману. Стилистический слом тем самым обостряет ощущение границ текста, помещает отдельное произведение в контекст диалогии. Наверное, можно считать две “повести”, написанные Юнием (“Алтарь победы”, “Юпитер поверженный”) единым романом, автором которого является Брюсов. Снова возникает игра автора – творца и автора – рассказчика, дополненная участием автора “Предисловия” и “Примечаний”. “Примечания” и “Приложения” имеют научно – исторический характер, дополняют представление читателя об эпохе сведениями об экономике, социальном, бытовом и т.п. укладе позднего Рима, а также включают в себя список указанных самим Брюсовым источников, которыми он пользовался при написании романа. Список источников занимает шесть страниц, но, как отмечает М.Л.Гаспаров, главных пособий – не больше десятка и большинство из них не столько научные, сколько научно – популярные [70, С.548].

Но “археологический”, “компиляторский” историзм Брюсова – вольно или невольно – воспроизводит характер языческой историографии IV века, сплошь построенной как компиляции и бревиарии. В.И.Уколова объясняет такую особенность римских историков IV в.: “Иногда создается впечатление,

что образованные люди этой эпохи были заняты преимущественно “упаковкой” интеллектуального и культурного наследия предшествующей эпохи, стараясь сохранить и спрессовать как можно больше разнообразных знаний. Это заставляет думать, что они подспудно ощущали переломный характер времени, стремились к сохранению, “утилизации” культурного опыта человечества перед угрозой надвигающейся варваризации общества” [87]. Снова, как в “Огненном ангеле”, совпали прошлое и настоящее, художественное и внехудожественное. Реальная жизнь В.Я.Брюсова и жизнь его героя – Юния Норбута – слились в единый “текст” культуры. По сравнению с первым романом, в дилогии менее очевиден автобиографический подтекст сюжета, но герой по-прежнему соотносим с Брюсовым как автор с автором, как литератор с литератором. В романах Брюсова делается ощутимым особый вид художественного пространства, разворачивающегося именно на границах текста и контекста (литературного или жизненного). В.Н.Топоров называет этот вид пространства “экстропическим” или синтетичным пространством единства автора и текста, в котором “автор” описывается через текст и текст – через автора; поэт творит текст, а текст формирует поэта. Активное формирование этого вида пространства шло именно в символизме, ибо, по мнению исследователя, “проблема единства поэта и создаваемого им текста может возникнуть лишь в том духовном контексте, где признается внутренняя глубинная связь творца и творения, субъекта творчества и его объекта” [88]. Брюсовские романы – стилизации – это романы – имитации “правдивых повестей” прошлых эпох, но “чужой” стиль совпадает с его собственным стилем, становится “своим”. Брюсов – человек начала XX века совпадает в некоторых существенных особенностях с Рупрехтом – человеком Реформации в Германии XVI века и с Юнием – человеком Рима IV в. Аналогии между культурными эпохами подчеркивают общечеловеческий, всемирный характер брюсовского героя – человека – творца, для которого красноречие (риторика) – это словесная магия, преодолевающая хаос. “Стиль” – ключевой “прасимвол”, символ – интегратор в метаисторических романах Брюсова. Внутренний мир романов Брюсова, состоящий из вполне завершенных, пластичных и “археологически” – точных образов, мало затронут процессами символизации поэтики. Символизация разворачивается, прежде всего, на границах его произведений, обостряющих чувство контекста (жизненного и литературного). Символом является текст в целом, как книга, как знак целого ряда инвариантных, но нетождественных значений. Подчеркнутая “литературность” (словесная выраженность, “словесная магия”) романов Брюсова акцентировала семиотический аспект искусств, который позднее стал предметом теоретической рефлексии, например, в трудах чешского структуралиста Макарьевского, считавшего,

что “чувственно воспринимаемое произведение – предмет по отношению к этому нематериальному объекту (“эстетическому объекту”, существующему в сознании – Н.Б.) – является только его внешним символом [89]. Такое внимание Брюсова к внешней, словесной оформленности произведения предвзяло все возрастающую роль активности художественной формы в процессах символизации, свойственную романам Ф.Сологуба и А.Белого.

Библиографические ссылки

1. Абрамович С. Вопросы историзма в романе Брюсова “Огненный ангел” // Вопросы русской литературы. Вып. 2. Львов, 1973; Абрамович С. Некоторые аспекты стиля романов Брюсова “Алтарь Победы” и “Юпитер Поверженный” // В.Брюсов. Исследования и материалы. Ставрополь, 1986; Белецкий А. Первый исторический роман В.Я. Брюсова // Брюсов В.Я. Огненный ангел. М., 1993; Бенькович М.А. “Огненный ангел” Валерия Брюсова (этап интеллектуальной дуэли) // Из истории русской литературы и литературной критики / Вопр. рус. языка и лит.: Кишинев, 1984; Гаспаров М. Брюсов и античность // Брюсов В.Я. Собр.соч.: в 7 тт. Т. V. М., 1975. Гречишкин С.С., Лавров А.В. О работе Брюсова над романом “Огненный ангел” // Брюсовские чтения 1971 г. Ереван, 1973; Гречишкин С.С. Ранняя проза Брюсова // Русская литература. 1980. N 2; Ельницкая Л.М. Своеобразие историзма в романе Брюсова “Огненный ангел” // Научн. труды Тюменского ун-та. Сб. 30. Тюмень, 1976; Ильев С.П. Роман или “правдивая повесть”? // Брюсов В.Я. Огненный ангел. М., 1993; Колосова Н.П. Поэт. Историк, Ученый // Брюсов В. Избранная проза. М., 1986; Лавров А.В. Проза поэта // Брюсов В. Избранная проза. М., 1989; Литвин Э. Эволюция исторической прозы Брюсова (“Алтарь Победы”) // Русская литература. 1968. N 2; Ломтев С.В. Первый роман Брюсова и его значение для становления эстетического идеала писателя // В.Брюсов: Исследования и материалы. Ставрополь, 1986; Минц З.Г. Граф Генрих фон Оттергейм и “Московский Ренессанс”: Символист Андрей Белый в “Огненном ангеле” В.Брюсова // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988; Мирза-Авакян М.Л. Образ Нины Петровской в творческой судьбе В.Я.Брюсова // Брюсовские чтения 1983 г. Ереван, 1985; Пуришев Б. Брюсов и немецкая культура XVI века // Брюсов В.Я. Собр. соч.: в 7 тт. Т. IV. М., 1974; Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX в. (В.Брюсов, Ф.Сологуб, А.Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984; Чмыхов Л.М. Некоторые вопросы брюсовской теории исторического романа // Брюсовский сборник. Ставрополь, 1974; Чудецкая Е. “Огненный ангел”. История создания и печати // Брюсов В.Я. Собр. соч.: в

- 7 тт. Т. IV. М., 1974; Ясинская З.И. Исторический роман Брюсова "Огненный ангел" // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964.
2. Ильев С.П. Роман или "правдивая повесть"? С. 20.
3. Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX в. С. 268, 269.
4. Белецкий А. Первый исторический роман Брюсова. С. 420.
5. Кузмин М. Художественная проза "Весов" // Аполлон. 1910. N 9. Отд. 1. С. 39.
6. Белый А. "Огненный ангел" // Арабески: Кн. статей. М., 1911. С. 457.
7. Пуришев Б.И. Брюсов и немецкая культура XVI века. С. 333.
8. Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 49.
9. Белый А. Начало века. М., 1990. С. 314, 308.
10. Там же. С. 635.
11. Брюсов В.Я. Собр.соч. в 7 тт. Т. У1. С. 127, 128.
12. Там же. С. 46.
13. Там же. С. 65.
14. Там же. С. 49.
15. Флоренский П. У водоразделов мысли // Символ. 1992. № 28. С. 174, 172.
16. Брюсов В.Я. Собр.соч. В 7 тт. Т. У1. С. 54.
17. Цит. по: Морева Л.М. Лев Шестов. Л., 1991. С. 16.
18. Белый А. Начало века. С. 179, 181, 178.
19. Там же. С. 307.
20. Брюсов В.Я. Огненный Ангел // Брюсов В.Я. Собр.соч. В 7 тт. Т. IV, С. 20. Далее страница указывается в тексте работы.
21. Брюсов В.Я. Собр.соч. в 7 тт. Т. VI. С. 60, 91. Далее страница указывается в тексте работы.
22. Брюсов В.Я. Собр.соч. в 7 тт. Т. I. С. 519. Далее страница указывается в тексте.
23. Ашукин Н.С. Примечания // Брюсов В.Я. Собр.соч. в 7 тт. Т. I. С. 627.
24. Ашукин Н.С. Примечания. С. 624.
25. Белый А. Начало века. С. 315.
26. Там же. С. 313.
27. Там же, С. 307.
28. Глазых В.Л. Гемма Коперника: Мир науки в изобразительном искусстве. М., 1989. С. 92.
29. Тютчев Ф.И. Лирика. В 2-х т. Т. I. М., 1966. С. 98.
30. Брюсов В.Я. Собр.соч. в 7 тт. Т. I. С. 389. Далее страница указывается в тексте.
31. Мэнли П. Холл. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск, 1992. С. 114-122.

32. Глазычев В.Л. Гемма Коперника: Мир науки в изобразительном искусстве. М., 1989. С. 142.
33. Белецкий А. Первый исторический роман В.Я.Брюсова // Брюсов В. Огненный ангел. М., 1993. С. 414.
34. Белый А. Начало века. С. 308.
35. Гумилев Н. Стихи. Поэмы. Тбилиси, 1988. С. 108.
36. Белый А. Начало века. С. 308.
37. Хейзинга Й. Homo Ludeus. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 174.
38. Набоков В.В. Рассказы. Воспоминания. М., 1991. С. 195.
39. Там же. С.201
40. Там же. С.203
41. Белый А. Начало века. С. 183.
42. Белый А. "Огненный ангел" // Брюсов В. Огненный ангел. М.,1993. С. 379.
43. Помимо основополагающего исследования Сарабьянова А.С. "Стиль модерн". М., 1989, назовем тематический выпуск журнала "Театр", 1993, N 5, посвященный проблемам русского театрального модерна.
44. Иванов Вл. Николай Евреинов: между будуаром и эшафотом // Театр, 1993. N 5. С. 98.
45. Хейзинга Й. Homo Ludeus. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 23,21.
46. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М., 1989. С. 256.
47. Максимов Д.Е. Брюсов: Поэзия и позиция. Л., 1969. С. 58.
48. Дидро, Собр.соч. Т. V. М.-Л., 1936. С. 577.
49. Белый А. Начало века. С. 312, 314.
50. Ходасевич В. Конец Ренаты. С. 368-3Б9, 367.
51. Хейзинга Й. Homo Ludeus. С. 18, 20.
52. Белый А. Начало века. С. 638.
53. Там же. С. 516-517.
54. Ходасевич В. Конец Ренаты. С, 373.
55. См., напр.: Искрицкая И.Б. Об античном и средневековом компонентах русской поэзии начала XX века // Русская литература XX века: Направления и течения. Екатеринбург, 1992.
56. Святополк-Мирский Д.П. Литературно-критические статьи // Русская литература. 1990. N 4. С. 141.
57. Зиновьева-Аннибал Л. Певучий осел // "Театр", 1993, N 5.
58. Там же. С. 161.
59. Белый А. Начало века. С. 189.
60. Долгополов Л.К. На рубеже веков. Л., 1985. С. 327.
61. Иванов А. Последний стиль: Модерн как способ мышления // Театр. 1993. N 5. С. 156.
62. Каган М.С. Искусство как феномен культуры // Искусство в системе

- культуры. Л., 1987. С. 8.
63. Погорелова Б. Валерий Брюсов и его окружение // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 40.
 64. Брюсов В. Огненный ангел. М., 1993. С. 357.
 65. Там же. С. 358.
 66. Белый А. Начало века. С. 308.
 67. Там же. С. 166.
 68. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, С. 17.
 69. Иванов А. Последний стиль: модерн как способ мышления // Театр. 1993. N 5. С. 156.
 70. Брюсов В.Я. Огненный Ангел // Брюсов В.Я. Собр.соч. В 7 тт. Т. V, С. 58. Далее страница указывается в тексте работы.
 71. Петровская Б.И. Воспоминания // Минувшее. Т. 8. М. 1992. С. 57, 58.
 72. Гаспаров М.Л. Брюсов и античность // Брюсов В.Я. Собр.соч.: в 7 тт. Т. V. С. 544.
 73. Лавров А.В. Проза поэта // Брюсов В.Я. Избранная проза. Л., 1989. С. 16.
 74. Абрамович С. Некоторые аспекты стиля романов Брюсова “Алтарь Победы” и “Юпитер поверженный” // В.Брюсов. Проблемы мастерства. Ставрополь, 1983. С. 115.
 75. Тавризян Г.М. О.Шпенглер, Й.Хейзинга: две концепции кризиса культуры. М., 1989. С. 11, 13, 33, 63.
 76. Там же. С. 39.
 77. Гаспаров М.Л. Брюсов и античность. С. 543-544.
 78. Уколова В.П. Поздний Рим: Пять портретов. М., 1992. С. 3.
 79. Там же. С. 4.
 80. Абрамович С. Некоторые аспекты стиля... С. 120.
 81. Хансен-Леве А.А. Русский символизм // РЖ Общественные науки за рубежом. Литературоведение. Серия 7. 1991. N 3. С. 90.
 82. Абрамович С. Некоторые аспекты стиля... С. 122.
 83. Лавров А.В. Проза поэта. С. 18.
 84. Уколова В.П. Поздний Рим. С. 107, 115.
 85. Там же. С. 27-28.
 86. Матюшина И.Г. Канон – стиль – магия: О звуковой организации древнегерманской поэзии // От мифа к литературе. М., 1993.
 87. Уколова В.И. Поздний Рим. С. 41.
 88. Топоров В.Н. Об “экзотропическом” пространстве поэзии // От мифа к литературе. М., 1993. С. 28, 26.
 89. Цит. по: Лайош Нире. Единство и несходство теорий авангарда // От мифа к литературе. С. 327.

Глава III

РОМАНЫ – ЛЕГЕНДЫ Ф.СОЛОГУБА

“Я – бог таинственного мира”: эстетика солипсизма Ф.Сологуба

В концепции мира и человека, свойственной Ф.Сологубу, основное внимание сосредоточено на индивиду. Позиция философского солипсизма провозглашается в трактате “Я. Книга совершенного самоутверждения”: “Благословенно все и во всем, в неизмеримости пространств и в беспредельности времен, и в иных обитаниях, здесь и далече – и жизнь, и смерть, и расцветание, и увядание, благословенны радость и печаль, и всякое дыхание, – ибо все и во всем – Я, и только Я, и нет иного, и не было, и не будет”[1]. Казалось бы, проблемы художественной онтологии, стоявшие перед Мережковским и Брюсовым, упразднены: все внешнее, объективное “снято” во внутреннем, субъективном мире отдельного индивида. Герой Сологуба не нуждается в примирении “верхней” и “нижней” бездны, Духа и Плоти, Христа и Антихриста; он не бросается в поединок с жестоко играющей Судьбой. Для героя Сологуба весь мир – лишь его эманация (“Я создал и создаю времена и пространства...”) [2]; для него не существуют историзм или метаисторизм (“Волны столетий притекли к стонам моим, и силы всей вселенной устремились к пребыванию Моему. Моими путями исполнены пространства, Мною исчислены сроки явлений, и законы всех обитаний во Мне”) [3]. Герой Сологуба может преодолеть “злое земное томленье”, унесясь душой на прекрасную Ойле, на тихий берег синего Лигоя – в “вечный мир блаженства и покоя”. Уже в 1896 году Сологуб провозгласил:

*Я – бог таинственного мира,
Весь мир в одних моих мечтах,
Не сотворю себе кумира
Ни на земле, ни в небесах.
Моей божественной природы
Я не открою никому
Тружусь, как раб, а для свободы
Зову я ночь, покой и тьму.*

[4]

Однако стихия Сологуба – “вязкий ужас, мрак и терзания” [5]. Герой Сологуба гораздо более трагичен, чем герой Мережковского или Брюсова: он не просто одинок среди людей, он одинок абсолютно, с ним нет даже Бога, он одержим “манией трагического одиночества и печали”, как утверждает Ю.Смага [6]. Человек – герой (действующее лицо в романах Мережковского, Брюсова) сменился в романах Сологуба человеком – изгоем, предтечей одинокой, абсурдной, внеисторической, эгоцентрической личности, столь часто воспроизводимой в модернизме XX века [7].

Причины, обусловившие солипсизм Сологуба, многообразны; отметим лишь те, что тесно связаны с логикой развития символизма. Во – первых, абсолютизация личности, утверждение ее автономности от конкретно – исторических и социальных обстоятельств неизбежно должны были привести на определенном этапе к солипсизму. “Лиризация” жанра романа, существовавшая как скрытая тенденция в романах Мережковского и Брюсова, стала явной в романах – легендах Сологуба, хотя и не тождественной традиционному пониманию “лиризма”. Во-вторых, герой в романах Мережковского и Брюсова, с их “археологизмом” и стилизаторством, чувствовал себя прочно укорененным в мире культуры. Современность (рубеж XIX – XX веков) сохраняла типологическое сходство с коллизиями античности, Возрождения, Реформации. В романах Сологуба действие разворачивается не в Древнем Риме или средневековой Германии, а в русской провинции 1890-1900-х годов. Сологуб отразил кризис классического гуманизма; за спиной его героя уже не стоят надежной стеной древние мифы; по мнению Аким Вольнского, Сологуб явил “крах векового глубокого быта в замечательном личном преломлении” . Император Юлиан, Леонардо да Винчи, Петр I – эти исторические герои являются символами культурных эпох; принципы символизации образов какого-нибудь Передонова или Володина должны быть иными. Точно также символичен Рим – Вечный Город, “Amor”; напротив, мир русской провинции весь, казалось бы, окружен реалистической традицией XIX века, он привычен, обыкновенен, скупен...

Начиная с Сологуба, символистский роман будет обращаться не к эффектным историко – культурным стилизациям, а к родному, исторически – конкретному быту (“Серебряный голубь” А.Белого, “Крестовые сестры” А.Ремизова).

Ф.Сологуб, сам десять лет учительствовавший в глухой провинции, ощущал разложение прежней культуры и быта, “переход от одной цивилизации к другой” [8]. Он размышляет над пушкинским сравнением поэта с эхом: “Та жизнь, верным откликом которой хотел быть великодушный поэт, имела в себе, очевидно, какую-то полноту, некоторую гармоничную стройность. Стройность эта происходила из того,

что жизнь была в достаточной степени проникнута элементами сотворенного былым искусством, была культурным бытом. Степень культурности этого быта могла быть очень не высокою, но для своей степени быт этот был крепок, строен и очарователен. Сила его была в том, что он был еще не обветшалым воплощением древнего, но еще живого быта.

В такие эпохи, когда жизнь становится культурным бытом и продолжает им быть, искусству часто представляется достаточною задачею оживлять горение и сияние древнего мифа или системы мифов, лежащей в основании данной жизни” [9]. Но “рушится вся наша цивилизация”, старый культ, старый миф вырождается в обряд; необходимо создание новых мифов. Сологубовский герой – изгой обветшавшего быта – творит свой неомиф, свою мечту, как бы новую культурную среду для себя.

Солипсизм Сологуба имел, по всей вероятности, и биографические причины. У Мережковского и Брюсова произошло совпадение жизненного облика с обликом писательским, творческим. Д.С.Мережковский, автор философских романов – притч, и в жизни играл роль пророка, проповедника: и как глава “Религиозно – философских собраний”, и как литературный критик, и как писатель. Таким его запечатлела известная фотография: Мережковский сидит в своем рабочем кабинете, на фоне распятия, рядом на круглом столе – толстый фолиант, в руках – раскрытая книга. В.Брюсов, “мэтр” московских символистов, руководитель издательства “Скорпион”, журнала “Весы”, “фанатик, жрец, священнослужитель искусства” (Н.Петровская), изображен Врубелем: черный сюртук, застегнутый на все пуговицы, скрещенные по-наполеоновски на груди руки, как бы выточенное из дерева волевое лицо. У Сологуба же литературное лицо (“концепированный автор”, по выражению Б.Кормана) и лицо житейское, биографическое, резко не совпадают. Один из рецензентов “Русского богатства” так определил выражение “литературного” лица Сологуба: “трагическая гримаса”, “сплетение иступленной чувственности с мистикой потустороннего искания” [10]. По мнению А.Горнфельда, Сологуб “был бы декадентом, если бы не было декадентства”, это натура “печальная”, “трагически – извращенная”, “правдиво- изломанная” [11]. В.Брюсов называл эмблемой Сологуба “зев беспощадной орхидеи”, с ее влекущим “изгибом алчных губ”. Но совсем не “декадентской” была жизнь Сологуба – сына прислуги в барском доме, провинциального, затем петербургского учителя, гостеприимного хозяина маленькой квартирки (до женитьбы на А.Чеботаревской). Обращаясь в июне 1904 года к Брюсову с просьбой взять роман “Мелкий бес” в “Скорпион”, Сологуб объясняет свой конфликт с журналом “Новый путь”: “А я не жаден, а просто неимуш” [12]. С портрета

работы Б.Кустодиева на зрителя смотрит усталый, скромно одетый немолодой человек, в пенсне, с бородкой и усами, сложивший руки на коленях. “Утомленные веки” Сологуба упомянул в стихотворении – медальоне И.Северянин. Это расхождение обликов Сологуба – писателя и Сологуба – человека (в житейском смысле слова) подметил П.Перцов, вспоминая рукопись романа “Мелкий бес”: “Помню толстую кипу разграфленных ученических тетрадок в традиционной синей обложке, в которых Сологуб, в своем качестве учителя, писал это, столь не педагогическое произведение” [13]. Сологуб в полной мере ощутил одну из драм человека XX столетия: несовпадение социальной роли, “личины” и подлинной сущности, “экзистенции” личности.

Сологубовское “Я” лишено житейской индивидуализации; уже поэтому его солипсизм – не эгоизм и не нарциссизм, вопреки распространенной легенде [14], дожившей и до наших дней. (Так, Б.Парамонов пишет об “аутоэротизме” Сологуба и называет писателя “одним из тех, кто создавал атмосферу этого титанического самоутверждения, реализовавшегося в русской действительности большевистским экспериментом”[15]. М.М.Павлова считает роман “Мелкий бес” сублимацией асоциальных инстинктов его создателя: “Садо – мазохистский комплекс Сологуба можно рассматривать в качестве своеобразного психологического ключа ко многим из его художественных произведений” [16]). Образ – символ полигенетичен и многозначен; мифологема “Я” в творчестве Сологуба так же не может быть сведена к эмпирическому, биографическому “я” писателя, как, например, образ Прекрасной Дамы в стихах А.Блока – к облику Любови Дмитриевны Менделеевой как к своей психологической предпосылке. З.Г.Минц видит новаторство цикла “Стихи о Прекрасной Даме” для истории русского символизма как раз “в полной нераздельности всех планов” [17] и философско – мистического, и конкретно – биографического.

Л.Соболев резюмирует мировоззренческие установки Ф.Сологуба: “В философии Сологуба основой мира, его созидательным началом является Я – личности, носитель Единой Воли, по велению которого мир, видоизменяясь, получает конкретные очертания. Сила и власть осознающей себя личности бесконечна – вплоть до власти над бытием и небытием . С неограниченностью и могуществом единой творящей воли связана идея о всеобщей, всемирной ответственности, соответствующей масштабу творения: “Всякий грех – Мой грех, ибо все и во всем Я, и только Я, и нет иного, и не было, и не будет”. Помимо решения вопроса об основе мироздания, в идее о творящей воле заключен также результат поиска полного самоосвобождения”[18].

Для соловубовского Я – Человека, единого и вечного – не существует сверхличностных сил, только маленький и робкий человек не может прожить без кумира, молится, преклоняется, кучится в стадо. В едином Я (так напоминающем “сверхчеловека” Ф.Ницше) совпадут в тождестве, сторгят боги и герои, ангелы и демоны: “Познаем, что Бог и Дьявол – одно и то же” [19]. Отрицание надличностных сил порождает имморализм, ибо солипсизм восстает “против сидящего на превысоком престоле”. Сологуб говорит: “Христианство учит, что все добро – от Бога, все зло – от дьявола” и восклицает: “Но какое маленькое это добро!” Более того, он задается вопросом: “Но почему же однако это – зло, а то – добро? Мстящий смертию за нарушение странной заповеди разве не зол? И озаряющий Человека светом познания и дерзновения разве не благ?” [19, С.154-155]. Я в концепции Сологуба заняло место Бога (“Законом всякого явления положил Я претворение небытия в бытие, и бытия в иное небытие, и тождество всяких противоположностей...” [19, С.151]). Для волевой, творящей личности большей привлекательностью обладает демоническое (“злое”) начало, понимаемое как импульс творческой энергии.

Абсолютизация духовного мира личности определила своеобразие эстетических взглядов писателя. Сознание определяет бытие (“Нет ничего в жизни, что раньше не было бы в творимой мечте”, [19, С.209]). Поэты – “ваятели жизни”; художник – творец свободен. По мнению Сологуба, не искусство подражает действительности, но жизнь подражает искусству. Жизнь – лишь материал. Именно художественная энергия автора заставляет материал служить творческому замыслу [19, С.182]. Искусство в жизненном материале выявляет “мирообъемлющие общности” [19, С.179], и жизнь перестает казаться собранием случайных анекдотов, получает осмысленность. Великие образы искусства – Фамусов, Хлестаков, Митрофанушка, Плюшкин, Евгений Онегин, Гамлет, Дон-Кихот – вот настоящие живые люди, которым подражаем мы, их бледные тени, фантомы. Эти люди, вышедшие из творческой фантазии, “они только и живут на земле, а вовсе не мы. Они-то и есть настоящие, подлинные люди, истинное, не умирающее население нашей планеты, прирожденные властелины наших дум, могущественные строители наших душ, хозяева нашей земли. Слова их вплелись в ткань нашей речи, мысли их овладели нашим мозгом, чувства их воцарились в нашей душе. Они заставили нас перенимать их привычки и жесты, их костюмы и быт” – ибо сознание обычных людей состоит из чужих слов, мнений, привычек, чужой лжи и чужой правды [19, С.180-181]. Искусство, влияя на массы, становится “жизнестроением” [19, С.192]. Волевое, творческое усилие автора – самое ценное в произведении

искусства – требует особой поэтики, В новом искусстве, полагает Сологуб, “художественная ценность – динамическая, становящаяся” [19, С.202], образы должны в самих себе “нести историю своего происхождения” [19, С.201], т.е. должны создавать ощущение бесконечно творимой, а не раз и навсегда сотворенной жизни – легенды.

Ф.Сологуб различает два типа “творения легенды”, два полюса, к которым тяготеют художники. В статьях (“Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан)”, “Демоны поэтов”), в романах и пьесах вновь и вновь возвращается он к своей концепции, различающей “лирическое Нет” и “ироническое Да” в отношении художника к действительности. “Один полюс – лирическое забвение данного мира, отрицание его скудных и скучных двух берегов, вечно текущей обыденности, и вечно возвращающейся ежедневности, вечное стремление к тому, чего нет. ... Вечный выразитель лирического отношения к миру Дон-Кихот знал, конечно, что Альдонса – только Альдонса, простая крестьянка с вульгарными привычками и узким кругозором ограниченного существования. Но на что же ему Альдонса? И что ему Альдонса? Альдонсы нет! Альдонсы не надо. Альдонса – нелепая случайность, мгновенный и мгновенно исчезаемый каприз пьяной Айсы. Альдонса – образ, пленительный для ее деревенских женихов, которым нужна работающая хозяйка. Дон-Кихоту, – лирическому поэту, – ангелу, говорящему жизни вечное нет, – надо над мгновенною и случайною Альдонсою воздвигнуть иной, милый, вечный образ. Данное в грубом опыте дивно преобразается, – и над грубою Альдонсою восстает прекрасная Дульцинея Тобозская... Это – область Лирики, поэзии, отрицающей мир” [19, С.162-163]. Таким было раннее творчество самого Сологуба. Но, говорит писатель, “в эту область лирического нет ныне я не пойду” [19, С.163]. На вершинах лирики обнажается роковая противоречивость и двусмысленность мира – “и приходит ирония” [19, С.165]. В романах Сологуб стремится сказать миру “ироническое Да”: “Подойти покорно к явлениям жизни, сказать всему да, принять и утвердить до конца все являемое...” [19, С.164]. В программной статье “Искусство наших дней” (1915) Сологуб утверждает, что для “натурализма” существует только Альдонса, – для “лирики” – только Дульцинея. В отличие от реалистического и от романтического искусства, символизм должен принять и Альдонсу, и Дульцинею: “В каждом земном, грубом упоении таинственно явлены красота и восторг” [19, С.198]. Такую эстетическую позицию Сологуб называет “мистической иронией”, суть которой заключается в принятии мира, но не в обыденном, а преобразенном виде, когда за иронически очерченной завесой случайностей сквозит “вечный мир свободы”. Символизм, как искусство философическое,

“прозревает мир сущностей за миром явлений” [19, С.189], соединяет “вечное, непреходящее с временным” [19, С.186]. Достигается такой синтез благодаря волевому, творческому усилию художника.

Итак, по мнению Ф.Сологуба, для символиста нет недостойных, грязных или низких предметов – все может стать материалом для творчества [19, С.202]. Символическое искусство не отвращается от жизни: в романах А.Белого точно изображен быт, в романах В.Брюсова – история [19, С.174]. Однако исходный жизненный материал затем философски осмысливается художником: “...образ должен обладать двойной точностью. Он должен и сам быть точным изображением, чтобы не стать образом случайным... Кроме того, образ должен быть взят в точном отношении его с другими предметами предметного мира, должен быть поставлен в чертеже мира на свое надлежащее место. Только тогда он будет способствовать выражению наиболее общего миропонимания в данное время” [19, С.173] – то есть образ должен быть типическим, и действительно, Сологуб заявляет, что “наиболее законной формой символического искусства является реализм” [19, С.173]. Но для Сологуба важнейшим этапом творческого процесса представляется не только типизация, но и преображение с помощью мистической иронии: “озарение некрасивого и обычного, вознесение его к вершинам жизни и счастья” [19, С.199-200]. Если в романах – притчах Мережковского и в романах-стилизациях Брюсова существовала установка на “правдивость” истории, то романы Сологуба – творимые легенды. Концептированный автор в романах Сологуба – не философ – пророк (как у Мережковского), не переводчик, издатель, стилизатор (как у Брюсова), это “поэт – вдохновенный творец, чародей и мечтатель” [19, С.160].

Краткий обзор философских и эстетических взглядов Сологуба позволяет сделать вывод о том, что на уровне художественного сознания (т.е. творческих установок) у этого писателя происходит дальнейшее развитие принципов раннего символизма, представленного романами Мережковского и Брюсова. Символистское миропонимание у Сологуба приобретает отчетливо экзистенциалистский характер в результате переакцентировки внимания с онтологии на антропологию; личность, отдельное Я, рассматривается как центр всего универсума. Делая героем своих произведений обыкновенного человека, живущего в конкретное историческое время, в конкретных обстоятельствах русской провинции, Сологуб не отвергает принципов реалистической типизации. Но приемы реалистической образности используются им только на “верхнем”, предметно – фабульном, непосредственно данном в тексте уровне содержания. Глубинное содержание образов – по-символистски

метаисторично. В отличие от своих предшественников, Сологуб не только актуализирует древние мифы, но и стремится к созданию мифов новых, объясняющих современную действительность (неомифологизм). В мифологизме Сологуба поэтому ярче выражено субъективно – личностное, индивидуальное начало. Писатель настаивает на волевом, активном характере нового (прежде всего – своего) искусства. Сологуб отчетливо осознал многослойность образа – символа и его текучесть: “...образ стремится стать символом, то есть стремится к тому, чтобы вместить в себя многозначительное содержание, стремится к тому, чтобы это содержание образа в процессе восприятия его зрителем, читателем было способно раскрыть все более и более свое глубокое значение” [19, С.173]. В процесс символизации активно включается читатель: он должен почувствовать смысловую перспективу за предметным значением образов, данных в тексте; он должен создать на их основе свою “творимую легенду”. Для того, чтобы состоялся процесс восприятия, адекватный символистскому замыслу произведения, нужен читатель – символист. Многослойность образа – символа обуславливает возможность различных интерпретаций как художественного метода (реалистический, “промежуточный”, символистский), так и самого смысла произведения (широкая амплитуда “субъективных” прочтений).

По-прежнему велика в романах Сологуба роль контекста (интертекстуального и внутритекстового). Так, восприятие “Мелкого беса” невозможно вне контекста лирики и рассказов Сологуба; кроме того, роман насыщен аллюзиями, реминисценциями, ассоциациями, отсылающими к литературе XIX века, от Пушкина и Лермонтова до Чехова. Но, в отличие от романов Брюсова, контекстность не приводит к динамизации лишь границ текста. В романах Сологуба динамичной и символичной становится вся художественная структура, каждый образ, каждая деталь, почти каждое слово. Вместе с тем, в символизме Сологуба есть свои противоречия, касающиеся как особенностей поэтики, так и самой сути мироощущения. Во-первых, уже в теоретических статьях Сологуба бросается в глаза противоречие между рационализмом и интуитивизмом. Так, Сологуб заявляет: “Прозреваем мир сущностей не разумно и не доказательно, а лишь интуитивно, не словесно, а музыкально” [19, С.189]. С другой стороны, он описывает процесс символизации как процесс абстрагирования, подчиненный строгой логике: “...все сложное представляющегося нам мира сводится к возможно меньшему числу общих начал, и каждый предмет постигается в его отношении к наиболее общему, что может быть мыслимо” [19, С.172]. В романах Сологуба довольно часто не совпадают смыслы,

декларируемые автором в лирико – публицистических или философских отступлениях, воплощенные в системе образов и сюжетной логике, и смыслы, “самопроизвольно”, исподволь звучащие в самой художественной форме, например, в сплетении лейтмотивов. Свои романы – легенды Сологуб выстраивал по жесткому плану, о чем вспоминает А.Л. Вольнский: “...в Сологубе... черта интеллекта, всегда стремящегося к отчетливости и трезвости, улавливается даже в созданиях самого фантастического порядка. Этот человек все строит на логике, руля из рук он не выпускает. Даже в “Навях чарах”, среди едких туманов некромантического бреда, ощущается никогда не покидающий Сологуба контроль сознания”[20]. Эту особенность писателя отмечает и Г.И. Чулков: “Он любил точность и ясность и умел излагать свои мысли с убедительностью математической. Чем фантастичнее и загадочнее была его внутренняя жизнь, тем логичнее и строже он мыслил. ...Даже таинственные и загадочные темы он облекал в стройную систему силлогизмов” [21]. Вал. Кривич приводит слова Сологуба о том, что при написании романов ему был необходим ясный и точный план [22].

То самое “Я”, которое так страстно утверждает Сологуб в своем солипсизме, это Я предельно абстрактно и, главное, мыслится как целостная, неделимая монада. Сологуб словно страшится углубиться в структуру этого Я. Вал.Кривич записал признание писателя: “Я вообще боюсь углубляться в самоанализ. Этого не надо... Все равно, как я не люблю пристально всматриваться в людей...” [23]. Сологуб предпочитает рассматривать проекции этого Я в мир; отсюда антропоморфность, галлюцинаторность и своеобразная лиризация той действительности, которая окружает героев его романов. Анализ структуры Я, его сознания, сверх- и подсознания предпримет в своих романах А.Белый. Сологуб же стремится как можно отчетливее утвердить определенность Я, потому что ощущает вокруг этого Я – темный мир Не-Я. Декларативное “самоутверждение” Я питается страхом перед Не-Я, которое не доступно плану и силлогизмам. Диалектика жизни и смерти, Бытия и Ничто, определенного и беспредельного порождает страх и отчаяние, ибо Я утверждает свою волю во всем, но не может утвердить ее безоговорочно и абсолютно. Герои Сологуба помимо своей воли часто ощущают присутствие какого-то иного мира, какой-то другой жизни. Сам Сологуб признавался Вал.Кривичу, что иногда он отделяется от настоящего времени, “уходит из времени” [24]. В одном из интервью Сологуб говорил: “Так мне кажется, мне грезится, что есть какая-то тайна в человеческом существовании, которая странно сближает два существа – меня и кого-то еще, независимо от времени, независимо от пространства, и обобщает в психологии совершенно неразделимой. Это похоже на то, как если бы кто-нибудь стал, например, намечать на большом листе бумаги точки пером.

Среди миллиона различных и несовпадающих вдруг нашлись бы две в разных местах, совпадающие до малейшего тождества. Иногда так кажется, при совершенно ясно сознаваемой своей индивидуальности и отдельности, что в мире проявляется, в сущности, какая-то одна мировая душа, раздробившаяся на миллионы единиц. Это во мне не дело ума, не дело убеждения, – но все мое жизнеощущение требует этой веры”[25]. Таким образом, солипсизм Сологуба трагичен и инстинктивно стремится к своему отрицанию. Выход за пределы одинокого Я, лишённого Бога, желанен и страшен одновременно, Сологуб восклицает: “...все и во всем – Я, и только Я, и нет иного, и не было, и не будет” [19, С.148]. Но вслед за этим он произносит: “И если есть жизнь иная... о, безлика Тайна Моя. Ты- Моя, но Ты – не Я. Тайна Моя, Ты – отрицание Мое, безлика, темная, лишённая всяких подобий. Я – откровение, свет миру, и слово о Тайне. Не-Я, – сокровенная Тайна, во тьме и лжи лежащая, но вся выраженная Мною...” [19, С.152]. Сологуб тянется к Не-Я, благословляет его, соотнося Я и Не-Я как Эрос и Психею [19, С.158]. Но одновременно проклиная Не-Я: другие люди, “плоские и серые” – от чорта; это “дьявол прикрыл свое дьявольское безличие человеческою харею, личиною разъединения и соблазна”. Если Я – это “необходимое единство Мое”, то Не-Я – “злое, случайное мое разъединение” [19, С.158]. Торжественно помещает Сологуб в центре мира – Я, творящее свою легенду, но сознает, что в конце концов творческие восторги превращаются в “лакомые угли и сладкий пепел” [19, С.161]. Я – центр Вселенной, и одновременно “мое маленькое Я, мое личное сознание, прикованное к месту и времени, пространственно и временно ограничено; мое сознание прозревает сокрытую сущность вещей, но само устращается той перемены, которую люди зовут смертью... В этом предчувствии гибели причина того, что искусство стремится к трагическому” [19, С.189]. Может быть, поэтому герои Сологуба любят мучения и любят смерть – любят то, что позволяет им преодолеть свое “маленькое Я”, слить его с темным Не-Я. Пафос Сологуба – одновременно гордый вызов солипсизма и неизбежное отчаяние. Серен Кьеркегор в книге “Болезнь к смерти” (1849) определил такую жизненную установку как эстетизм, то есть как попытку человека организовать свою жизнь, основываясь целиком на собственных силах, при этом возможное, воображаемое, иллюзорное для такого человека гораздо важнее, чем реальное. Герои такого типа, считает Кьеркегор, бывают лишь среди поэтов. Такой человек не признает над собой никакой высшей силы. Желание бесконечного самоутверждения датский философ объясняет особой формой “демонического” отчаяния: “...человек желает быть собою не вследствие стоического пристрастия к самому себе или же идолопоклонства перед собою... нет, он желает этого в ненависти к существованию и сообразно своему несчастью. И это Я, – он привязан к нему даже не

вследствие восстания или вызова, но чтобы предать Бога; он желает не вырвать в своем восстании это Я у силы, которая его и создала, но навязать его данной силе, приковать к ней насильно, сатанически упереться против нее” [26]. Отчаявшийся, который хочет быть собою, терпит всякое мучительное состояние, неотделимое от своего конкретного Я, но он предпочитает мучиться, чем принять помощь от Бога. Однако, утверждает Кьеркегор, такое гипотетическое Я, желавшее быть абсолютным хозяином у себя – всего лишь король без королевства, потому что живет в сфере чистой возможности, “сказки”. Кьеркегор приводит любопытную образную иллюстрацию такого типа существования человека: “...предположим некую опечатку, ускользающую от своего автора, – опечатку, наделенную сознанием, – которая по сути вовсе, может быть, и не является таковой, но если охватить взглядом весь текст в целом, некой неизбежной чертой этого целого, – и вот, восстав против своего автора, она с ненавистью запрещала бы ему исправлять себя, но восклицала бы в абсурдном вызове: нет, ты меня не вычеркнешь, я останусь свидетелем против тебя – свидетелем того, что ты всего лишь ничтожный автор!” [27].

Не случайно сам Сологуб “через крайности надменного солипсизма” пришел к идее богочеловечества и богосыновства. В речи на диспуте о современной литературе Сологуб выделил три стадии в развитии символистского искусства (явно исходя, как и Блок, из осмысления собственного художественного развития).

Первая стадия – раздумья о мире, о смысле мировой жизни, “космический символизм”. Предшественником такого искусства Сологуб называет Тютчева; из современников указывает на Вяч.Иванова.

Вторая стадия – “индивидуалистический символизм”. На этом этапе предмет размышлений – не единая мировая воля, а индивидуальная, личная воля человека. Цель – освобождение и самоутверждение личности.

Последняя, третья стадия русского символизма, по мнению Сологуба – “демократический символизм”, выдвигающий идею соборности, слияния единичной воли с единой волей. Теперь выдвигается требование “любить жизнь”, но не такую, какая она есть, а жизнь, преобразованную творческой волей. Новое искусство и должно указывать прекрасные идеалы, по которым следует преобразовывать косную жизнь [19, С.175-177].

Выбранные нами три романа Сологуба – “Мелкий бес”, “Творимая легенда”, “Заклинательница змей” – позволяют увидеть принципы символизма писателя в развитии, так как они соотносимы с тремя этапами течения, выделенными автором.

“Космический” символизм в романе “Мелкий бес”

Лучший роман Ф.Сологуба писался с 1892 по 1902 год. События, описанные в “Мелком бесе”, разворачиваются осенью 1898 года. Роман посвящен современной жизни русской провинции, насыщен социальными, идеологическими, культурными, бытовыми, речевыми деталями, рисующими жизнь мелких чиновников захолустного городка. Автор откровенно делает своего героя, Передонова, замыкающим лицом в долгой цепи мельчающих “маленьких людей”; он соотносим, как указывает Л. Силард, с гоголевским Башмачкиным, Германном из “Пиковой дамы” Пушкина, Поприциным из “Записок сумасшедшего” Гоголя, Голядкиным из “Двойника” Достоевского, чеховским Беликовым [28]. В.И.Анненский – Кривич вспоминает слова Сологуба о том, что в “Мелком бесе” изображен “средний маленький городишка северной России”, а прототип Передонова – сумасшедший учитель Страхов [29]. Связь с конкретным жизненным материалом так велика, что Е.Старикова даже считает роман “сделанным на путях реализма и средствами реализма” [30]. Однако, как отмечает З.Г.Минц, роль реалистической традиции в романе может быть сколь угодно велика, но она не может быть единственной [31]. Вик. Ерофеев рассматривает роман “Мелкий бес” как пограничное произведение между реализмом и модернизмом, “Мелкий бес” – это напряженный диалог с традицией реализма [32]. Исследователь убедительно показывает, что Сологуб оспаривает свойственную классической русской литературе философию надежды, связь красоты с истиной и добром, сам гармонический характер художественной модели мира. С.П.Ильев, считающий “Мелкого беса” предсимволистским произведением, демонстрирует в своем анализе романа иронический характер мира передоновщины. Этот мир зла, пародирующий божественный миропорядок, – сфера дьявола [33]. З.Г.Минц, Л.Силард интерпретируют роман “Мелкий бес” как символистский. Л.Силард пишет: “...последовательно использовал Сологуб тематику Гоголя, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Чехова. Но если из этого мы сделаем вывод, что имеем дело с типизированным изображением явлений определенной действительности, то все-таки ошибемся. Ошибемся потому, что Сологуб медленно, но верно создает впечатление, что вся эта так метко обрисованная им действительность – всего лишь явление, Майя, бывание – по буддизму, представление – по Шопенгауэру. Осторожно, тщательно подобранными средствами переводит Сологуб так осязимо, так достоверно переданную им реальность в метафизический план” [34]. Н.П.Утехин резюмирует: “Сейчас уже не вызывает сомнений, что в романе в равной степени нашли свое отражение “гражданская сатира на провинциальную российскую действительность конца XIX столетия... и в то же время совершенно

очевидный “надысторический”, символично – философский план” [35]. З.Г.Минц, обращаясь к архетипам архаического сознания, выявляет в романе различные языческие, христианские, историко – культурные мифологемы (баран, кот, праздник, Змей, Дионис и др.); С.П.Ильев исследует дьявольские мотивы смеха, игры, маски; анализирует магическое пространство в “Мелком бесе”; Л.Силард показывает особую роль лейтмотивов в романе, отмечает принцип умножения хронотопов и совмещения фантастики с бытом.

Однако названные нами глубокие и интересные исследования одинаково исходят из представления о романе Ф.Сологуба как о сугубо эпическом произведении. При таком взгляде отмечаемые уровни в содержании (бытовой и мифологический) мыслятся как равноправные, почему и возникает множественность трактовок метода: в зависимости от того, на каком уровне делается акцент, роман интерпретируется как реалистический, “пограничный”, символистский. Но эти уровни содержания не равноправны, конкретно – исторический жизненный материал играет подчиненную роль. Мифологическое содержание в романе создается не только благодаря присутствию “архетипов” (смех, игра, маска и т.д.), не только в результате сгущения метафизического плана в узловых деталях. Мифологизируется абсолютно все, составляющее предметно – событийный уровень романа. Значение романа “Мелкий бес” в развитии символистской прозы заключается в том, что в нем впервые последовательно реализован эйдетический принцип в построении образа мира. Как известно, эстетика символизма использовала платоновское учение о существовании мира идей (вечного, абсолютного, прекрасного) и мира материальных вещей, “теней” идей (преходящего, относительного, несовершенного). Идея у Платона обозначает некоторое логически – содержательное единство, пронизывающее различные конкретные вещи. Это – структурное единство, порождающая модель. Эйдос есть компактное, ограниченное от всего иного, логически – содержательное единство, которое охватывает конкретный единичный предмет [36]. Таким образом, отдельное явление не типизируется, объясняясь породившей его средой, а возводится к смысловому ядру; за конкретно – чувственными покровами прозревается сверхчувственная вневременная сущность. Платон различает сущность и кажимость, идею и образ, оригинал и копию. Однако, как показывает Жиль Делез, отношения подобия между идеей и вещью могут быть разными: наряду с истинными копиями (эйконами) существуют призрачные подобия (симулякры – фантазмы), ложные, мнимые копии [37]. З.Г.Минц выделяет два типа в строении образа – символа. Первый (свойственный, например, А.Блоку) исходит из того, что в жизненных явлениях подлинно явлена Душа Мира; внешняя, конкретно – чувственная форма явления неслучайна.

Второй тип (присущий, в частности, А. Белому) понимает все “внешнее” как личину, не являющую, а скрывающую сущность. Тогда задача художника заключается в том, чтобы иронически обнаружить иллюзорность личин в мире земных теней [38]. Для Сологуба характерны оба типа символизации: безобразные герои “Мелкого беса” – подлинные отражения (эйконы) дьявольской сущности материального мира, воплощенной не в Красоте или Софии, как у Вл. Соловьева, а в недотыкомке; с другой стороны, его герои – фантазмы, симулякры, личины, ибо дьявольская сущность – псевдосущность, ничто, небытие, черная головокружительная бездна. В любом случае символизация предполагает строгую иерархию уровней содержания, при которой низший явленный, “реальный” уровень – лишь средство восхождения по ступеням “смысловой вертикали” (Л. Силард). Восхождение от мира вещей к миру идей предполагает наличие сознания, символизация осуществляется в “пространстве” психологии индивида. Неслучайно в центре космологии Платона находится психология – учение о Мировой душе. Душа заключена в темницу тела, и источником достоверного познания служат воспоминания бессмертной души человека о мире идей, созерцаемом ею до вселения в смертное тело; о чувственных вещах возможно не знание, а лишь “мнение”. Так и “Мелкий бес” – не эпический роман, рисующий образ провинциального городка или мелкого чиновника, это роман, воплощающий образ бредового сознания. Эпический сюжет (интрига Варвары) явно служебен по отношению к сюжету “лирическому” – нарастающему безумию Передонова.

Итак, последовательно проведенный эйдетический принцип в построении художественного мира потребовал психологизации, лиризации эпического жанра романа. Все перипетии мира внешнего – знаки драмы мира внутреннего, драмы, разыгрываемой в сознании. Вместе с тем, Передонов – вовсе не “лирический герой”, это вполне объективированный персонаж, поэтому “Мелкий бес” – не лирический роман. Кроме того, бред Передонова объективизируется, недотыкомка – не только гносеологический, но и онтологический фантом. В романе Сологуба осуществляется столь важный для символизма синкретизм эпоса и лирики, когда эпическое содержание играет роль носителя переживания, а лирика выполняет функцию эпоса, рисуя миф о мире. Следовательно, один из вопросов, требующих ответа, – это вопрос о характере лиризма в символистском романе, в частности, вопрос о соотношении автора и героя. В. Ерофеев отказывает автору – повествователю в целостности, утверждая, что его многоликость, осколочность сама по себе воплощает идею романа о внешнем мире как мире хаоса [39]. Однако “хаос” в романе строго упорядочен, центрирован, иерархизирован; это не столько хаос, сколько гармония со знаком минус, гармония наоборот. Лики автора – повествователя, вероятно,

тоже эйдетически выстроены и в глубине метафизического плана автор должен совпасть с героем. На это намекает автоэпиграф к роману (“Я сжечь ее хотел, колдунью злую”); один из портретов Передонова (“...уселся в своем обычном положении: локти на ручки кресла, пальцы скрещены, нога на ногу, лицо угрюмое” [40]) буквально совпадает с портретом самого Сологуба работы Б.Кустодиева. Недотыкомка – не только бред Передонова, но и наваждение самого автора, о чем свидетельствует его лирика:

*Недотыкомка серая
Истомила коварной улыбкою,
Истомила присядкою зыбкою, -
Помоги мне, таинственный друг.
Недотыкомку серую
Отгони ты волшебными чарами
Или наотмашь, что ли, ударами,
Или словом заветным каким.
Недотыкомку серую
Хоть со мной умертви ты ехидную,
Чтоб она хоть в тоску панихидную
Не ругалась над прахом моим*
[40].

Попробуем выявить те приемы, с помощью которых выстраивается иерархия смысловых уровней в романе и определить характер лиризма, присущий этому произведению.

Верхний, событийный (“эпический”) уровень содержания рисует быт и нравы провинциальных чиновников. “Больших расстояний” в городке не было; улицы немощеные, пустые, заросшие лежачею мшанкою с белыми цветами да жерухою травой, затоптанной в грязи [40, С.22]; много пустырей, огородов, кривящихся лачуг; на шестиугольной немощеной площади – единственный фонарь у громадных и тяжелых ворот прокуророва дома [40, С.90]. Это город, кишаший сплетнями, где все обо всех знали [40, С.267]. Знаменитый зачин романа (“После праздничной обедни прихожане расходились по домам. Иные останавливались в ограде, за белыми каменными стенами, под старыми липами и кленами, и разговаривали. Все принарядились по-праздничному, смотрели друг на друга приветливо, и казалось, что в этом городе живут мирно и дружно. И даже весело. Но все это только казалось”) сразу создает установку на социально – критическую направленность. Действительно, интрига, разворачивающаяся в романе, демонстрирует эгоизм, злобу и тупость обывателей. Варвара Дмитриевна

Малошина, сожительница учителя словесности Передонова, поддельывает с помощью Грушиной письма княгини Волчанской, в которых Передонову обещано место смотрителя училищ, если он женится на Варваре. Передонова как возможного жениха завлекают Вершина (для родственницы Марты), Софья Преполовенская (для младшей сестры), Рутилов (для своих сестер). Однако Передонов все-таки женится на Варваре, в надежде на место инспектора и просто потому, что привык к ней, ведь она безропотно сносила его издевательства. Но тоска и подавленность Передонова усиливаются, перерастая в манию преследования. Окончательно сходя с ума, он убивает своего приятеля Володина. Вполне объективированно, с соблюдением эпической дистанции между автором и его героями, изображены обитатели города. Гимназический учитель Передонов – румяный, начинающий полнеть человек, у него равнодушное лицо, каштановые волосы, тяжелая походка, маленькие заплывшие глазки, очки в золотой оправе. Варвара всегда неряшливо одета, но тщательно набеленная и нарумяненная; на ее морщинистом лице, хранившем следы былой красоты, неизменно лежало брезгливо – жадное выражение. Колоритна фигура Ершихи – пьяной, растрепанной бабы, квартирной хозяйки Передонова, с ее лихими жестами и грубо выразительной речью, пересыпанной ругательствами. Иногда характерность героев подчеркивается значащей фамилией (Ершова, Хрипач; С.П.Ильев обратил внимание на то, что фамилия Вершиной, заманивающей Передонова в свой сад, происходит от слова “верша” – рыболовная снасть, предназначенная тащить, волочить; можно соотнести со светловолосым, модным и веселым, но чахлым Рутиловым минерал рutil – бесцветно – прозрачный, напоминающий алмаз, но менее драгоценный). Не забывает Сологуб подчеркнуть типичность, обыкновенность своих героев. Глуп не только Передонов, но и Володин, и Богданов, и Марта, удивляющаяся тому, как Вершина умеет многими словами высказать простую мысль. Гадкие забавы Передонова – мучить кота, пачкать стены – с радостью подхватывают остальные. Передонов действительно считается завидным женихом в городе. Грубость Передонова характерна и для всех других. Так, пьяная Ершиха, ворвавшись в квартиру, сыплет ругательные слова в виде общего приветствия [40, С.37]; вечером в бильярдной “игроки, много за игрою выпившие, раскраснелись и пьяно галдели ... Грубые слова носились в воздухе. Никто на это не обижался: по дружбе” [40, С.47].

Автор – повествователь на этом уровне содержания предстает как один из городских обывателей, говоря о событиях в “нашем городе” [40, С.44]. Широко используются просторечия (“омегу набуровила”, “касть поганая”, “сварганю”, “окрутиться” и др.). Типичность персонажей подчеркивается и тем, что они заставляют вспомнить аналогичные образы, хорошо знакомые по произведениям русской литературы XIX века: это все те же “ветошки с

амбицией”, “униженные и оскорбленные”, “человеки в футляре”. Привычность этих типов как бы подтверждает их жизненную реальность, это “знакомые незнакомцы”.

Однако если мы поверим в реальность этих людей и в жизнеспособность бытового уровня, мы совершим ошибку, подобную той, которую допустил Передонов в своем вульгарно – буквалистском анализе пушкинского пейзажа из “Евгения Онегина”:

*Встает заря во мгле холодной,
На нивах шум работ умолк.
С своей волчиhoю голодной
Выходит на дорогу волк.*

“– Постойте, – сказал Передонов, – это надо хорошенько понять. Тут аллегория скрывается. Волки попарно ходят: волк с волчиhoю голодной. Волк – сытый, а она – голодная. Жена всегда после мужа должна есть. Жена во всем должна подчиняться мужу” [40, С.240-241]. Передонов толкует пейзаж так, словно это совершенно объективное исследование фенолога или зоолога (напрямую соотнося его к тому же с нормами нравственности). Но пейзаж – субъективный образ объективного мира; будучи бессубъектной формой лирики, пейзаж, тем не менее, вносит именно лирическую струю в эпический романный рассказ о судьбах молодых дворян в исторически важный период в развитии России. В конце IV главы Пушкин прерывает повествование о деревенской жизни Онегина, о его дружбе с Ленским, рисуя реалистически – точную картину смены времен года, причем элегический тон (“лесов таинственная сень // С печальным шумом обнажалась, // Ложился на поля туман...”) сменяется энергичным и мажорным (“блистает речка, льдом одета”, “мальчишек радостный народ”, “веселый мелькает, вьется первый снег, звездами падая на брег”). Жизнь Онегина и трагический эпизод дуэли вписываются в широкую, эпическую картину неостановимого хода времени, самой природной основы жизни, которая в неумолимом движении несет залог преодоления смерти и трагедии. Полный бытовых деталей пейзаж выражает именно авторский, лирико – философический взгляд на мир. Упоминание Сологубом этого фрагмента пушкинского романа в стихах, как и любой случай интертекстуальной связи, полифункционально. Во-первых, “небо осенью дышало” и во время событий, описанных в “Мелком бесе”, к тому же Передонов читает наиболее зловещие строки из трех пейзажных строф. Далее, встречающиеся в пушкинском тексте слова “кариатура” и “скука” концептуально важны в сологубовском романе. Кроме того, подобно Пушкину, автор – символист тоже создает из бытовых деталей общую картину жизни (правда, прямо противоположную

пушкинской). Наконец, развертывая свое пейзажное описание, Пушкин не забывает подчеркнуть его написанность, литературность (“читатель ждет уж рифмы розы; // На, вот возьми ее скорей!”), а в начале V главы, давая реалистическое описание первого снега, Пушкин полемизирует с Вяземским и Баратынским. Эффект авторской “сотворенности” передоновского мира важен и Сологубу.

Бытовой (“эпический”) уровень содержания в “Мелком бесе” призван выразить авторское представление о земной жизни как о “темном мире неживого бытия”. Назначение этого уровня – не столько отразить реальные конкретно-исторические обстоятельства, сколько вызвать общее ощущение абсурдности. (Кстати, в V главе “Евгения Онегина” содержится страшный сон Татьяны, полный перекличек с балладой Жуковского “Светлана”).

Интрига элементарна и открыто развивается на глазах читателя; типы не новы. Сам автор писал: “Никаких нет фабул и интриг, и все завязки давно завязаны, и все развязки давно предсказаны” [42]. Во всех бытовых сценах нагнетается ощущение гадости и мерзости – до гротеска, до нарушения иллюзии правдоподобия. Достаточно вспомнить эпизоды, начинающие роман: Рутилов подбивает Передонова тайком от Варвары жениться на одной из его сестер (“любую выбирай”), Вершина уговаривает взять замуж Марту, но Передонов везде подозревает обман, ловушку и сам издевается над собеседниками. Затем разыгрывается безобразная сцена в доме Передонова, с пачканьем стен, пьянством, взаимными оскорблениями. Передонов дразнит Варвару и плюет ей в лицо: “- Свинья! – сказала Варвара довольно спокойно, словно плевков освежил ее” [40, С.31]. Событийно – реалистический слой содержания – это “дивная на вид декорация, а за нею закулисная неряшливость и грязь” [43]. Сологуб внушает читателю, что его герои – не вполне живые люди, к ним нельзя подходить с обычными человеческими мерками. Почти в каждом персонаже есть что-то механическое, неорганическое. Так, к прекрасному телу Варвары “приставлена”, силою каких-то презренных чар, голова увядающей блудницы [40, С.63]. Предводитель дворянства Верига носил корсет, румянил лицо, коротко стриг лысеющие волосы, держался по – военному четко [40, С.96]. Грушина вся мятая и запыленная, как и ее одежда, и думалось, что она никогда не моется, а только выколачивается камышовкою вместе со своими платьями [44]. Большинство героев склонны к бесконечному механическому повторению однообразных действий: Преполовенский и директор гимназии Хрипач, раз начав говорить, долго не могли остановиться; Вершина без конца пускает черный табачный дым; купец Тишков говорит в рифму “с неуклонностью хитро придуманной машинки – докучалки”. Слова автора, характеризующие Тишкова, можно отнести ко всем “недочеловекам” или “не-людям” романа: “Долго глядя на

его расторопные, отчетливые движения, можно было подумать, что это не живой человек, что он уже умер, или и не жил никогда, и ничего не видит в живом мире и не слышит ничего, кроме звенящих мертвых слов” [40, С.88]. Событийно – бытовой уровень содержания, утрачивая важность исторических и социальных параметров, начинает восприниматься как извечная “демоническая игра, забава рока с его марионетками” . Все эти “мертвые души” и “органчики” из города Глупова неизменно повторяются на земле, становясь только все более идиотичными и пошлыми. Вечное возвращение осуществляется по нисходящей спирали. В мире, где живут герои Сологуба, поругана красота (Варвара, Грушина), любовь (Варвара, Марта), даже чистое, прекрасное детство: ребятишки Грушиной “грязные, глупые и злые, как ошпаренные собачонки” [40, С.45]. Исследователи романа уже неоднократно отмечали важность лермонтовских параллелей у Сологуба. Само название восходит к “Сказке для детей” Лермонтова (“То был ли сам Великий Сатана, Иль мелкий бес из самых нечиновных...”). Авторы примечаний к академическому шеститомному изданию сочинений Лермонтова отмечают, что в этой поэме Демон низведен с высот романтической абстракции в реальную общественную среду. “Снижение” образа подчеркивается бытовым колоритом повествования о жизни одного из аристократических домов, ироническими и шутивными авторскими отступлениями [45]. Рисуя своего “мелкого беса”, Сологуб прибегает к коверканию, окарнаму лермонтовского (уже сниженного) героя. Как отмечает О.Н.Ларк, “романтические высокие штампы приобретают фарсовую нелепость” [40, С.468]. Но все же демон Лермонтова, “хитрый демон”, – дух, хотя бы и принявший облик “аристократа”, он потусторонен земной, реальной жизни. Сологуб “остраняет” своего героя (“механически, как на неживом, прыгали на его носу золотые очки...” “Им овладела решимость почти механическая...” “Ходячий труп”), но все же Передонов – не дух, а провинциальный учитель, такой же человек, как все другие обыватели города. Метафизическое нерасторжимо слито с физическим, сверхреальное с реальным. У Сологуба речь идет не о падении Демона с высот романтического индивидуализма, а о вырождении русской нации в целом. Поют сестры Рутилова – такие милостивые, веселые, нарядные, – но в их визгливых голосах слышится что-то навье: “О, смертная тоска, оглашающая поля и веи, широкие родные просторы! Тоска, воплощенная в диком галдении, тоска, гнусным пламенем пожирающая живое слово, низводящая когда-то живую песню к безумному вою! О, смертная тоска! О, милая, старая русская песня, или и подлинно ты умираешь?...” [40, С.136]. Сологубовский “мелкий бес” гораздо ближе к “Хаму”, о котором пророчествовал Мережковский, чем к демону Врубеля или Блока.

Итак, “реалистический” уровень содержания создает ощущение тоски от

созерцания окарикатуренного “неживого бытия”, тоски тем более острой, что речь идет о нашей, российской, действительности. Тупая тоска – основное чувство, томящее Передонова: “Среди этого томления на улицах и в домах, под этим отчуждением с неба, по нечистой и бессильной земле, шел Передонов и томился неясными страхами, – и не было для него утешения в возвышенном и отрады в земном, – потому что и теперь, как всегда, смотрел он на мир мертвенными глазами, как некий демон, томящийся в мрачном одиночестве страхом и тоскою” [40, С.89]. Личность Передонова – это личность изгоя, “отчужденного” и отчаявшегося человека, – очень характерна для XX столетия и не раз становилась предметом анализа в экзистенциалистской философии, Передонов смутно ощущает, что ему нет места в жизни и мечтает получить место инспектора училищ, то есть он представляет такое Я, которое не хочет больше быть самой собой. Но при этом он постоянно боится, что его подменят (переодевшись в его платье), боится не узнать себя (и метит свое тело буквой “П”). С.Кьеркегор подробно проанализировал этот вид отчаяния [46]. Хотя датский философ и утверждает, что такой человек комичен, но передоновский психологический комплекс хорошо знаком людям переломных, катастрофических эпох, неслучайно автор пишет: “Он был слеп и жалок, как многие из нас” [40, С.205]. Утрированное безобразие бытовых сцен в романе как раз и призвано парализовать читательское сопереживание, оттолкнуть от героя – потому что дело совсем не в герое.

На событийно – бытовом уровне автор отделяет себя от героя, занимая по отношению к нему резко отрицательную позицию “вненаходимости”. Передонов не улыбается – у него “поганое подобие улыбки” [40, С.22], удовольствие – “вялое и тусклое”, одушевление – “угрюмое”. Музыка не задевает его “мертвенно – грубые чувства” [40, С.51]. Красивые сестры Рутилова вызывают в нем “приятные мечты” – “паскудные детища его скудного воображения”, но и они скоро гаснут, сменяясь “тяжелым, беспредметным вожделением” [40, С.51]. Нет такого порока, который отсутствовал бы у Передонова: он чревоугодник, пьяница (допился буквально “до чертиков” – до недотыкомки), картежник, вор, убийца, садист, карьерист, трус, лентяй... Сологуб характеризует своего героя: “Его чувства были тупы, и сознание его было растлевающим и умертвляющим аппаратом. Все доходящее до его сознания претворялось в мерзость и грязь. В предметах ему бросались в глаза неисправности и радовали его. Когда он проходил мимо прямоходящего и чистого столба, ему хотелось покривить его или напакостить. Он смеялся от радости, когда при нем что-нибудь пачкали. Чисто вымытых гимназистов он презирал и преследовал. Он называл их ласкомойками. Неряхи были для него понятнее. У него не было любимых предметов, как не было любимых людей, – и потому природа могла только в

одну сторону действовать на его чувства, только угнетать их. Также и встречи с людьми. Особенно с чужими и незнакомыми, которым нельзя сделать грубость. Быть счастливым для него значило ничего не делать и, замкнувшись от мира, ублажать свою утробу” [40, С.89]. Передонов – центр художественного мира в романе, большинство сцен и персонажей даны в его восприятии – может быть, поэтому так гадок и город, и люди в нем, ведь именно Передонову “все это только казалось”. Например: “Грязные улицы, пасмурное небо, жалкие домишки, оборванные вялые дети – ото всего веяло тоскою, неизбывною печалью. “Это – нехороший город, – думал Передонов, – и люди здесь злые, скверные...” [40, С.179].

Однако в романе нет психологизма, характерного для романа XIX века, нет рефлексии и саморефлексии, потому что фактически нет и сознания. Приглядимся внимательнее к ощущениям и восприятиям Передонова.

Многие реакции Передонова на события обнаруживают инфантильность, примитивность его сознания. Он верит в сглаз, в колдовство и колдуний [40, С.171, 175], совершенно по-детски чурается: “Передонов закружился на месте, плевал во все стороны и бормотал: “Чур-чурашки, чурки-болвашки, буки-букашки, веде-таракашки. Чур меня. Чур меня. Чур, чур, чур-чур-перечур-расчур” [40, С.54]. Он боится темноты и боится быть один: в ночи идет от Грушиной, но “он теперь не боялся, шел с Варварою, а не один” [40, С.204]. Передонов боится покойников и даже домов, в которых когда-то жили теперь умершие люди [40, С.115].словно из детских сказок пришла к нему вера в кота – оборотня. Сцена выбора невесты из сестер Рутиловых явно навеяна “Сказкой о царе Салтане” Пушкина: Передонов требует, чтобы каждая из сестер сказала, чем угождать ему будет. Мечтая о радостях брачной ночи, он все таскает из кармана карамельки, а когда конфет не осталось, “он опечалился и раздосадовался.”

Такое инфантильное сознание предельно эмпирично, фиксирует только поверхностный слой явлений. Оно неизбежно иллюзорно и впадает в ошибки. Передонов уверен, что Марта влюблена в него, что сестры Рутиловы огорчены его отказом, что Пыльников – это переодетая девочка, что директор из зависти его преследует... Совершенно неадекватно воспринимает он всю историю с письмами княгини. В конце Передонов совершает роковую ошибку, убив Володина. Передонов доверчив, всегда верит в первую минуту тому, что ему скажут (потому что нет своих мыслей и убеждений); так, он сразу поверил словам Преполовеной о влюбленности Володина в Варвару. Такое эмпирическое сознание постоянно натывается на противоречия, на несовпадение обживаемого и реального (как в истории сватовства Володина к Адаменко). Наплывающий хаос ощущений и представлений призвана сдерживать школьная формальная логика. Например, Рутилов, уговаривая Передонова обвенчаться с одной из сестер,

ссылается на то, что дважды два – четыре. С сарказмом пишет автор: “Передонов был поражен. “А ведь и правда, – подумал он, – конечно, дважды два – четыре”. И он с уважением посмотрел на рассудительного Рутилова. “Придется венчаться! С ним не сговоришь” [48].

У Передонова нет собственного интеллектуального кругозора, так как он ничего не читает, живет сплетнями, суконным языком пересказывает произведения русской классики, опошляя их до неузнаваемости. Может быть, неслучайно, оправдываясь перед директором, Передонов говорит, что нельзя же на уроках только о сатирах Кантемира говорить. Невозможно не вспомнить первую сатиру Кантемира “На хулящих учение. К уму своему”: “Уме недозрелый, плод недолгой науки...” Передонов настолько туп, что даже в карты всегда проигрывает; он не может осмыслить простой житейской ситуации, например, не понимает Рутилова, когда тот говорит, что Передонов, получив через Варвару место, окажется у нее под каблуком. Варвара думает о нем: “С ума не сойдет, сходить дураку не с чего” [40, С.242]. Тупость Передонова прогрессирует к финалу. Когда в комнату, где совершалось убийство, вышли люди, они увидели, что “Передонов сидел понуро и бормотал что-то несвязное и бессмысленное” [40, С.278]. Отсутствие собственного “я” проявляется в несамостоятельности воли Передонова; его “я” – это то, что с ним случается в конкретный момент, в конкретном месте. Женится он, фактически, не по своей воле, хотел бы даже не ехать венчаться, но, замечает автор, “уже все делалось само собой” [40, С.209]. Мечта Передонова о месте инспектора объясняется его надеждой (разумеется, ошибочной) обрести в этом случае некое “я”. На вопрос Валерии: “А на что тебе место? Ты и без места хорош”, Передонов уныло говорит: “Ну да, как же я могу жить, если мне не дадут места” [40, С.259]. Передонов настолько “пустой”, не заполненный человеческим “я” субъект, что порой сам сомневается в том, человек ли он. Например, Рутилов взялся доказать Передонову, что он – “форменная свинья”:

“Вдруг Рутилов спросил:

Ардальон Борисыч, а у тебя есть пятачок?

Есть, да тебе не дам, – злобно ответил Передонов. Рутилов захохотал.

Коли у тебя есть пятачок, так как же ты не свинья! – крикнул он радостно.

Передонов в ужасе схватился за нос.

Врешь, какой у меня пятачок, у меня человеческая харя, – бормотал он” [40, С.56].

Пустая квазичеловеческая оболочка заполняется у Передонова чужим, клишированным сознанием. Его “я” – собрание чужих слов, привычек, мнений, лжи. Бред о живых картах и княгине, о согладате, притаившемся за обоями, порожден искаженными воспоминаниями о “Гамлете” и “Пиковой

даме”, о которых ему приходилось говорить на уроках. О том, что Саша Пыльников – девочка, первой сказала Грушина, Варвара тут же поверила, а вслед за ней – и Передонов. Слова “оборотень” и “маска” первой произнесла Варвара [40, С.110-111]; она же, желая подчеркнуть злость кота, говорит, что в него “ровно черт вселился” [40, С.207].

Все это подхватывается Передоновым.

Передонов повторяет расхожие суждения о том, что все поляки – бунтовщики, а польки – неряхи; называет Пушкина “камер-лакеем”, помнит о радикализме Писарева, верит, что в будущем вместо человека машина работать будет. В.В.Ерофеев обратил внимание на то, что письмо Передонова к княгине наполнено штампами символистской литературы [47]: “Я люблю вас, потому что вы – холодная и далекая... Я хочу иметь любовницу холодную и далекую. Приезжайте и соответствуйте”.

“Чужое” и поверхностное сознание Передонова настолько общее для всех, что как будто растекается по поверхности системы образов. Передонов – квинтэссенция обыденного сознания всех, с другой стороны – все остальные словно грязные зеркала, отражающие что-то из передоновского сознания. Так единичное становится общим на событийно – бытовом уровне. Например, иллюзорно сознание Варвары, которая искренне думала, что Передонов – красавец и молодец; Марте грубый и простоватый Мурин казался образцом мужской силы, молодечества, красоты и доброты. Володин еще более глуп, чем Передонов. В наговор и колдовство верят все. Даже светлый и радостный мир Людмилы, задуманной как антипод Передонова, попадает под действие грязных чар передоновского мира. Любование красотой тела оборачивается “вкрадчивым соблазном”, глаза Людмилы бывают “блудливы”, ее прикосновения “бередят нервы”, как шероховатые змейки, у нее бывает “странный, жестокий” улыбка. Саше временами становится страшно и томно – совсем как Передонову. Постепенно он научился грубовато обращаться с Людмилой и даже “поколачивал” ее. Обоим приходилось лгать, скрывая свои затеи. С.П.Ильев отметил, что передоновская недотыкомка повторяется в образах Варвары и даже Саши Пыльникова (сцена на маскараде) [48]. Неслучайна, конечно, и фамилия мальчика.

С иронией и презрением рисует Сологуб это общепринятое обыденное сознание героя, резко дистанцируясь от Передонова. Сходя с ума, Передонов утрачивает это квазисознание, то есть утрачивает то, что называется здравым рассудком – пошлым, примитивным, иллюзорным, заводящим в ловушки.

Событийно – бытовой уровень содержания только подготавливает восприятие основного содержательного пласта, раскрывающего галлюцинаторное сознание Передонова. Сологуб показывает механизмы

образования бредовых состояний. Например, буквализация метафоры: разговорное выражение “дело в шляпе” разыгрывается в целую историю с наговоренной, наколдованной шляпой Передонова [40, С.185-186]. Нередко бред возникает в результате ложной ассоциации. Например, когда прокурор Авиновский спросил у Передонова, кого он подозревает в желании донести на него, Передонов случайно вспомнил недавний разговор с Грушиной, когда он грозился донести на нее. Но детали дела спутались у него в голове в “тусклое представление о доносе вообще” [40, С.94], и он назвал Грушину как возможную доносчицу. Но чаще всего мотивировка ложных представлений опускается, просто Передонов утратил привычный взгляд на мир и видит все по-другому: “казалось”, “пригрезилось”, “предметы мережили”. Его поражают вроде бы совсем незначительные вещи: на дорожке ему “бросились” в глаза обломки сухих веток; портрет Мицкевича со стены подмигнул, Варвара читает кулинарную книгу в черном переплете, значит, “чернокнижница”, отравить хочет. Метафизические силы являются ему в чисто физическом, вещественном облике. С картами обычно связано представление о роке, который играет людьми. Но для Передонова карты не в переносном, а в буквальном смысле живые, и он выкалывает карточным фигурам глаза, чтобы не смотрели на него. Для сравнения можно вспомнить героев рассказа Л.Андреева “Большой шлем”, которым карты тоже казались живыми, но их витальность все-таки не отождествлялась с кусочками картона. Для Передонова карты вырастают в людей: мелкие карты – “люди со светлыми пуговками: гимназисты, городовые. Туз – толстый, с выпяченным пузом, почти одно только пузо. Иногда карты обращались в людей знакомых. Смешивались живые люди и эти странные оборотни” [40, С.226]. Передонов пишет жандармскому офицеру доносы на карточных дам. Потом с пиковой дамой отождествится для него княгиня, он сжег ее, но пепельно серая женщина, визжа, успела выскочить. Стираются границы между животным и человеческим: Володин оборачивается бараном, а кот – молодым человеком с рыжими усами, гостем Грушиной. Пространство становится зыбким, раздваивающимся, далекое и близкое перестают различаться между собой. Физическое пространство исчезает: только что Передонов видел барана на перекрестке, и вот его уже нет, а вышел из-за угла Володин [40, С.194]; в другой раз баран стоял на перекрестке, но когда Передонов пришел домой, Павлушка (Володин) был там, смеялся с Варварой, “успел уже и сюда прибежать” [40, С.179]. Из-под обыденного, привычного постоянно сквозит что-то зловещее, враждебное. Обратимость живого и неживого, далекого и близкого отвечает принципу первобытного мышления, отмеченному А.Ф.Лосевым: “все во всем”, отсюда и оборотничество, бесконечные метаморфозы одного в другое [49].

В галлюцинаторном мире стираются также различия между объективным

и субъективным. Недотыкомка, маленькая тварь неопределенных очертаний, серая, юркая – воплотившийся страх, овеществившаяся мерзость самого Передонова. Но одновременно она во всем – в серой пыли, в визгах и злобе людей, в затуманенном осеннем воздухе. Недотыкомка пронизывает собой весь мир, это единая сущность, распавшаяся на дискретное множество. Все многообразие отдельных явлений возводится к инварианту. Е.М.Мелетинский, З.Г.Минц отмечают синкретизм мифологического мышления, возведение эмпирической данности к метафизической сущности, не иерархическое, а одноуровневое расположение единичного и универсального [50]. Самое интересное, что в недотыкомке нет ничего сверхъестественного, она ведет себя, как злобный маленький зверек, например, “нажравшись” бильярдных шаров, “заваливается” и спит. В своем необычном видении мира Передонов вдруг обретает способность обобщать, соединять в одной картине разные пласты жизни: “Запад потухал. Тучка бродила по небу, блуждала, подкрадывалась, – мягкая обувь у туч, – подсматривала. На ее темных краях загадочно улыбался темный отблеск, Над речкою, что текла меж садом и городом, тени домов да кустов колебались, шептались, искали кого-то. А на земле, в этом темном и вечно враждебном городе, все люди встречались злые, насмешливые. Все смешалось в общем недоброжелательстве к Передонову, собаки хохотали над ним, люди облайвали его” [40, С.215]. Авторское повествование (и сознание), резко отделяющееся от Передонова на событийно – бытовом уровне содержания, начинает сближаться с ним тогда, когда передаются галлюцинации. Достигается это благодаря смежности в тексте зон автора и героя (несобственно – прямой речи Передонова), путем включения в передоновский бред авторских выражений (“мягкая обувь у туч” – так не мог сказать Передонов) или, наоборот, вторжением в авторскую зону передоновских ассоциаций (например, описывая провинившегося маркера, Сологуб отмечает у него пугливое, какое-то заячье движение ушами, а ведь это Передонову виделись вечные оборачивания людей в животных). Иногда авторское описание какого-либо явления совпадает затем с передоновским бредом, например, во внешности Володина автор сразу отметил удивительное сходство с бараном; баран – оборотень преследует затем Передонова. Иногда передоновское восприятие даже в большей степени выражает авторскую концепцию, чем слова безличного повествователя. О Саше Пыльникове сказано, что это “мальчик хорошо откормленный и строго выдержанный своею теткою” [40, С.115], и именно Передонов видит не его лицо, а его лик: “С мольбою и печалью в черных глазах, осененных длинными, до синевы черными ресницами” [40, С.114].

Образ автора – повествователя также многослоен, как любой из образов романа. Если на событийно – бытовом уровне содержания он раскрывается

как один из жителей городка, то на уровне, соответствующем галлюцинаторному сознанию Передонова, автор предстает по преимуществу как литератор, писатель – символист. Формируется этот облик на основе лирико – публицистических отступлений автора, таких, как размышление о русской песне или о детях – сосудах божьей радости. Авторское слово здесь звучит не саркастично, а возвышенно – патетично (даже слишком декламационно). Автор не наблюдает эмпирику жизни, а вешает, пророчествует. В.Ерофеев совершенно справедливо отмечает, что этот “лик” автора напоминает ортодоксального христианина и поклонника поэзии Надсона [51]. Может быть, здесь автор предпринимает последнюю попытку защититься от соблазна погружения в хаос, защититься с помощью разумных и сверхличностных идеалов истины – добра – красоты. Ведь сближение зон автора и героя уже так ощутимо, грань между ними так тонка...

На основе галлюцинаторного уровня содержания формируется третий, глубинный уровень – мифологический. Здесь возможно полное слияние авторского взгляда и обособившихся от героя фантастических представлений. Итак, описывая недотыкомку, Сологуб дословно повторяет собственное стихотворение: “...измаяла, истомила его зыбкою своею пляскою, Хоть бы кто-нибудь избавил, словом каким или ударом наотмашь. Да нет здесь друзей, никто не придет спасать, надо самому исхитриться, пока не загубила его ехидная” [40, С.225]. А.Г.Горнфельд прямо утверждал автобиографизм образа Передонова: “Передонов это Федор Сологуб, с болезненной страстностью и силой изображенный обличителем того порочного и злого, что он чувствует в себе” [52]. Однако необходимо оговориться: не вообще весь образ Передонова близок автору, а только наиболее глубокий, мифологический уровень образа, где бред Передонова уже перестает быть принадлежностью его эмпирического “я”, а становится характеристикой мира в целом; сам же Передонов воспринимается как “ключ” к загадочности мира, как та аномалия (с точки зрения обыденности), как то пустое, выпавшее из цепи причинно-следственных связей звено, через которое врывается древний, “прародимый” хаос. Многие исследователи упрекают Сологуба за попытку “оправдать своего героя, идеализировать Передонова” [53]. Но, во-первых, образ Передонова – не статичная, строго очерченная данность, а разворачивающаяся вглубь всего бытия перспектива. Во-вторых, автор не оправдывает хаос и ужас, но демонстрирует, выявляет их; “маска ужаса”, застывшая на лице Передонова и на лице того автора – повествователя, который совпадает с лирическим героем Сологуба – это ведь не маска радости. (Не разделяя взгляда на роман “Мелкий бес” как на сублимированное выражение асоциальных инстинктов Сологуба, все же отметим тесную, глубинную связь созданной картины жизни с состоянием души автора. Может быть, рисуя “передоновщину”, Сологуб стремился

преодолеть ее влияние на себя, творчески “снять” ее.)

Образы “Мелкого беса” – “незаконнорожденные”, изломанные порождения авторской фантазии; они отражают такую жизнь, какой вообще не должно бы существовать. Инфернальная недотыкомка и ее земной “агент” Передонов – авторский кошмар, заставляющий также вспомнить кьеркегоровское сравнение “демонического отчаявшегося” в божественности миропорядка – сравнение такого Я с взбунтовавшейся опечаткой, запрещающей исправлять себя. На событийно – бытовом уровне содержания автору было важно сгустить атмосферу мерзости вокруг фигуры Передонова, чтобы парализовать читательское сопереживание. На мифологическом уровне содержания автор показывает героя не как носителя активного зла, а как жертву зла онтологического и тотального обмана. Передонов на этом уровне содержания не только мерзок, но и жалок. Важно, чтобы читатель понял: дело не в Передонове; Передонов – не источник, а явление зла. Представляется, что Сологуб не вводит новую (оправдательную) точку зрения на героя, не обнаруживает в его образе новых (позитивных) аспектов. Набор негативных качеств “передоновщины” остается неизменным, но звучит на галлюцинаторном и мифологическом уровнях в другой тональности: автор не негодует, не критикует, не отталкивает, а сам испытывает ту же тоску и томление, что и герой. Происходит как бы транспонирование образа, подобно явлению транспонирования в музыке, когда все звуки произведения переносятся на определенный интервал вверх или вниз, меняя общую тональность произведения.

Единство объективного и субъективного, обратимость материального и духовного, реальность ирреального и фантастичность обыденного особенно ярко обнаруживаются в пейзаже. Многочисленные пейзажные зарисовки в романе построены по принципу лейтмотивов. Проникнутые одним депрессивным звучанием (“однострунные”), они разворачиваются в бесконечный ряд, варьируя один инвариант, создавая ощущение однородности бытия. Вместе с тем, в пейзажах прослеживается градация (музыкальное крещендо): минор первых пейзажей перерастает в громкий кошмар последних, тоска выливается в ужас.

Сначала картины осенней природы рисуют мир, автономный от Передонова и отчасти усугубляющий его состояние: “Погода стояла пасмурная. Листья с деревьев падали покорные, усталые. Передонову было немного страшно” [40, С.82]; “Опять была пасмурная погода. Ветер налетал порывами и нес по улице пыльные вихри. Близился вечер, и все освещено было просеянным сквозь облачный туман, печальным, как бы не солнечным светом...” [40, С.88].

Затем природа все теснее срастается с внутренним состоянием Передонова, который начинает чувствовать в ней что-то загадочное и

таинственное: “Ночь, тихая, прохладная, темная, обступила со всех сторон и заставляла замедлять шаги. Свежие веяния доносились с недалеких полей. В траве у заборов подымались легкие шорохи и шумы, и вокруг все казалось подозрительным и странным, – может быть, кто-нибудь крался сзади и следил. Все предметы за тьмою странно и неожиданно таились, словно в них просыпалась иная, ночная, жизнь, непонятная для человека и враждебная ему” [40, С.169]. А затем таинственные духи природы обособляются от Передонова, воспринимаются уже не как проекция его состояния вовне, а как первопричина его ощущений. Не герой показан на фоне и в окружении природы, а она сама, как песчинку, содержит в себе Передонова. Одушевление природы перестает быть метафорой, выразительным средством, становясь буквальной характеристикой предметного мира: “На улице было тихо, – улица улеглась во мраке и тихонько похрапывала. Темно было, тоскливо и сыро. На небе бродили тяжелые тучи. Передонов ворчал: “Напустили темени, а к чему?” [40, С.204]. Глядя на закат, Передонов бормочет: “Наляпали золота кусками, аж отваливается. Где это видано, чтобы столько тратить!” [40, С.211]. Потом злые духи природы материализуются в мифологические существа. В ползучей по земле тени от тучи, в клубах пыли, в шевелящейся траве видит Передонов серую недотыкомку. Происходят странные метаморфозы: “Ветка на дереве зашевелилась, съезжилась, почернела, закаркала и полетела вдаль” [40, С.198]. Деревья не хотят давать тени, – всю себя забрали. Солнце, подсматривая, прячется за тучами. Ворота от ветра хлопают, зеваки смеются. Вершина передоновского мифотворчества – летящая глаз – птица: “один глаз и два крыла, а больше ничего нету” [40, С.209]. Но таинственный, стихийный мир природы по-прежнему лишь галлюцинация Передонова, видящего то, чего не видят Варвара и Володин (но что, может быть, видит автор?). Одно, по-солипсистски замкнутое на себе сознание героя разворачивается в состояние всего мира. Неуклонно расширяются горизонты, чудовищно возрастают масштабы явлений: “кот вырастал до страшных размеров, стучал сапогами и прикидывался рыжим рослым усачом” [40, С.245]; среди облаков, плывущих по небу, как стадо барашков, бегал Володин, уродливо кривляясь, с блеющим смехом” [40, С.243]; Вершина курит, и из ее темного рта быстро вылетали черные дымные тучи и неслись и рвались по ветру [40, С.275]. Галлюцинаторный, мифологический мир целостен (каждое явление тесно связано с другими) и замкнут на себе, потому что охватывает и людей, и природу, и неживые предметы, объединяет и землю, и небо; экспрессионистическая поэтика [54] гипербола, деформации, судорожных линий (“улица торчком встала”, [40, С.194]) дополняется жуткими видениями, которые по-сюрреалистски вписываются в обыденный мир. Так, в пыли на площади Передонов увидел, как стучали

топоры, росла деревянная стена, рубилась крепость, мелькали мужики в красных рубахах, свирепые и молчаливые [40, С.209]. Исчезает историческая конкретность времени: в миг настоящего (Передонов едет венчаться) врывается далекое прошлое, древняя Русь, и будущее, чреватое революциями. (Символистский принцип несовпадения явления и сущности, оболочки и ядра, опирается, помимо платонизма, на кантовское различие феномена (“вещи для нас”) и ноумена (“вещи для себя”). Априорные формы рассудка, каковыми являются категории пространства, времени, причинности, структурируют поток ощущений, идущих от феноменов. Передонов теряет рассудок, и поэтому для него исчезают пространственно – временные модальности. По мнению Л. Шестова, уже Шопенгауэр воспользовался теорией Канта об идеальности времени для объяснения явлений ясновидения [55]. Если время есть форма нашего познания, если, следовательно, мы лишь воспринимаем, как настоящее, прошедшее и будущее, то, что на самом деле происходит вне времени, т.е. одновременно (это все равно), то, следовательно, мы не умеем видеть прошедшее или будущее не потому, что это вообще невозможно, а лишь потому, что наши познавательные способности устроены известным образом [56]. Галлюцинаторное сознание Передонова (отрицающее и кантовский “категорический императив” добра и долга) устроено “неизвестным” образом, это “ненормальное” сознание, получившее способность ясновидения. Залогом метаисторизма в романе Сологуба выступает, в отличие от Мережковского, не объективно существующее поверх времени единое пространство культуры, материализующее порывы духа, а особая духовная организация отдельного индивида. Художественная “философия” поворачивается от онтологии к антропологии, ища объяснение объективному в области субъективного).

Мифологический принцип синкретизма (“все во всем”) реализуется через эйдетическое строение образов. Цепи перечислений, лейтмотивы, бесконечные серии однотипных образов (мужчины – Володин, Фаластов, Рутитов... власти – городской голова, прокурор, предводитель дворянства...; мальчики – Саша Пыльников, Владя, Крамаренко, слесарята...; женщины – Варвара, Грушина, Вершина, Марта, четыре сестры Рутитовых...) рисуют те многообразные облики, на которые дробится мир. Все ряды пересекаются в одной точке – в образе Передонова и, следовательно, в образе Недотыкомки, являющейся смысловым центром (“главным героем”) романа. За внешним обликом разнообразных явлений обнаруживается единая бесовская сущность. Недотыкомка многовидна: “то по полу катается, то прикинется тряпкою, лентою, веткою, флагом, тучкою, собачкою, столбом пыли на улице” [40, С.225]. Совершенно таким же образом строится описание сада Вершиной: перечисляются ботанически – точные названия цветов, но за

пестрой и даже милой картиной скрывается осеннее умирание и ядовитость (“Сад желтел и пестрел плодами да поздними цветами... На бузиновых кустах краснели ягоды. Около забора густо цвела сибирская герань, – мелкие бледно-розовые цветки с пурпуровыми жилками. Остро – пестро выставяло из-под кустов свои колочие пурпуровые головки... Там качались сухие коробочки мака да бело-желтые крупные чепчики ромашки, желтые головки подсолнечника никли перед увяданием и между полезными злаками поднимались зонтики: белые у кокорыша и бледно – пурпуровые у цикутного аистника, цвели светло-желтые лютики да невысокие молочаи” [40, С.23]. “Лютики” для Передонова страшное слово: он чувствует скрытое присутствие в нем мелких “лютых” духов.

Бесконечное варьирование, монотонное развертывание серий гипнотизирует читателя, исподволь внушает ему то же чувство тоски и томления, каким проникнут изображенный мир. Серии сплетаются в сеть, в мережу, которая ловит Передонова: предметы “мережили”.

Постепенно серый (пыльный, пепельный) цвет вытесняется черным, вечер – ночью, страх и отчаяние – бунтом. За серой маской недотыкомки скрывается ее разрушительны огненная сущность. Над серой землей пылает небо “в огне и в золоте” [40, С.211]. Во время маскарада – этой вакханалии уродливой обыденности – Передонов без маски. Пламенная недотыкомка навязчиво подсказывает Передонову, что надо напустить ее “на эти тусклые, грязные стены... где совершаются такие страшные и непонятные дела” [40, С.266]. “Дряхлый хаос”, “древний демон” толкает Передонова на поджог, разрушение и убийство, “ведь и Передонов стремился к истине” [40, С.228]. И Людмила уверяет Сашу, что “в безумии счастье и мудрость”, что “надо забыть, забыться” [40, С.239]. Но Передонов “запутался и погибал” [40, С.228], он снова ошибся даже в безумии и бунте и остался пленником недотыкомки. Не удалась и попытка Людмилы внутри существующего “бывания” устроить свою сказку, свою красивую легенду. Американские исследователи Ш.Розенталь, Х.П.Фоули приходят к выводу, что “через систему отсылок к языческой культуре... Сологуб делает мир Людмилы и Саши миром дионисически – аморальной красоты, произвола и творческого порыва, который противостоит извращенной, противоестественной мстительности и мелочности передоновского мира, но в конце концов оказывается им разрушенным [57]. Чувство обреченности и бессилия неизбежно для человека в этом мире. В следующем романе – “Творимая легенда” – Сологуб предпримет попытку сотворить свой прекрасный мир помимо, вне реальной действительности. Реально одолеть недотыкомку невозможно, нужно сотворить силой творческой фантазии другой, ирреальный мир.

Определение “жестокий талант”, данное Н.К.Михайловским

Ф.М.Достоевскому, приложимо и к Ф.Сологубу. Писатель – символист продолжил ту линию в развитии русской литературы, которая подвергает сомнению предустановленную гармонию бытия, тот безусловный добрый смысл бытия как такового, в который верил Вл.Соловьев. Символизм в той его разновидности” которая представлена творчеством Сологуба, составляя часть “русского ренессанса”, был “декадансом” по отношению к предшествующей культурной традиции. Происходящая “переоценка ценностей” отразилась в полемичности “Мелкого беса” по отношению к этико – эстетической концепции классической русской литературы (что так убедительно показал В.Ерофеев в статье, посвященной роману). Антипозитивистские трактовки жизни как неизбежной трагедии отражали объективную реальность эпохи кануна XX века. Л.Шестов писал в 1901 году: “Трагедия из жизни не изгонят никакие общественные переустройства... Наука наша до сих пор умела только отворачиваться от всего страшного в жизни, будто бы оно совсем не существовало, и противопоставлять ему идеалы... Для “интеллигенции” наступило трудное время. Прежде она плакала над страдающим народом, взывала к справедливости, требовала иных порядков... Теперь жизнь явилась к нам со своими требованиями. Она об идеалах и не вспоминает” [58]. Кончилось царство “разума и совести”. Началось, по мнению Л.Шестова, царство “психологии”, когда “подпольный человек” Достоевского и Ницше открыто заявил о своей трагедии. Уже для Лермонтова пороки (“болезнь”) Печорина были дороже “здоровья” посредственности и середины [59]. Область трагедии – это область безумия, “ненормальности”. Глубокое подозрение к жизни, ужас и холод одиночества, отверженность, безумие – вот новая психологическая реальность, не позволяющая забыть свое несчастное “я” ради будущего счастья человечества. Философы и писатели (такие, как Л.Шестов, Н.Бердяев, Ф.Сологуб, А.Ремизов, И.Бунин) переносят свое внимание с “внешнего” (устройство мира и общества) на “внутреннее” – на трагические противоречия в душе отдельного человека, для которого зло может быть притягательнее добра, болезнь – соблазнительнее здоровья.

Сологубовский герой лишен спокойствия, жизнь рождает в нем “страх и трепет”; не выдержав напора хаоса, он сходит с ума, и в безумии ему открылась загадочность жизни, то метафизическое зло и несправедливость, частью которых был он сам и которые порождены его душой. Зло и эгоизм могут казаться читателю пугалом, страшным призраком, пришедшим из иного, чуждого нам мира, но для Сологуба они – реальность. Правдивостью своего романа, говорящего скандальную правду о человеке, объяснял писатель ненависть критиков: эта ненависть подобна испугу, пишет Сологуб в предисловии к седьмому изданию романа.

Нам важно отметить, что в “Мелком бесе” Сологуба русский

символистский роман отчетливо выявил свою “предметную область” – экзистенциалистски понятую индивидуальную психологию, часто – психологию “подполья”. Символистский роман можно назвать “романом сознания”, в котором обстоятельства присутствуют в качестве обстоятельств внутренней жизни героя, лиризируются. В романтизме ландшафт, пейзаж часто рисовал “пейзаж души”. Символизм унаследовал от романтизма абсолютизацию субъекта. Но, как указывает А.Ф.Лосев, романтики воплощали идею “цельной, бесконечной и экстатически и фактически творящей личности” [60]. Личность в произведениях символистов лишена целостности, располагается на нескольких, иерархически соотнесенных уровнях. Помимо бытового (обыденного) сознания, выявляется подсознание, сверхсознание, сновидческое или галлюцинирующее сознание, прасознание. Так, по мнению Е.М. Мелетинского, “неомифологизм связан с неопсихологизмом, т.е. универсальной психологией подсознания” (а не социальной характерологией), причем сугубо – индивидуальная психология оказывается одновременно универсально – общечеловеческой [61].

“Роман сознания” нельзя назвать в полном смысле эпическим жанром. Лиризация характерна для многих произведений конца XIX – начала XX века, рисующих обобщенно-философский образ мира, осмысляющих “вечные”, экзистенциальные проблемы жизни и смерти, любви и рока, беспощадно уходящего времени; можно вспомнить лирические драмы Чехова, лирические очерки Куприна (“Листригоны”), рассказы “философского настроения” Л.Андреева (“Молчание”). Особенно характерной в этом отношении представляется повесть И.Бунина “Деревня”, близкая к роману по широте охвата русской жизни. В.Я.Линков высказал очень продуктивную мысль о том, что повесть “Деревня” эпична по изображенному в ней материалу, но лирична по способу его осмысления и организации [62]. В повести нет “эпического образа мира”, нет и его “саморазвития”. В основе композиции лежит не событийно – фабульный, а ассоциативный, субъективный принцип. Определяет картину мира в повести “повседневное сознание индивида, которое не в состоянии постигнуть окружающий его враждебный, абсурдный мир”. Повествование “Деревни” – это пестрый поток впечатлений героя, воспоминаний, разговоров, дел, встреч, размышлений о жизни, о России, о старости, о смерти [63]. В картине жизни и в сознании Тихона Красова доминируют нелепость, абсурд, несуразица, бестолковость. В.Я.Линков делает вывод о тождестве в повести мира и человека. (Неслучайно зарубежные исследователи, как свидетельствует Р.С.Спивак [64], нередко говорят о бунинском символизме, а Р.Поджиоли даже назвал повесть “Суходол” единственно символистским романом, когда-либо написанным в России”). Конечно, символично название деревни – “Дурновка”, символичен образ Молодой, символична

вьюга, заметающая нерадостную свадьбу: “Вьюга в сумерках была еще страшнее. И домой гнали лошадей особенно быстро, и горластая жена Ваньки Красного стояла в передних санях, плясала, как шаман, махала платочком и орала на ветер, в буйную темную муть, в снег, летевший ей в губы и заглушавший ее волчий голос...” [65]. Характерно для Бунина разочарование в историческом прогрессе и поиски выхода вне истории. Но в “Деревне” нет свойственного символизму метафизического плана, герои Бунина – вполне объективированные персонажи, раскрывающиеся в своем обыденном сознании, типизация не заменяется мифологизацией, эйдетическим принципом в строении образа).

Можно согласиться с В.Я.Линковым в том, что повесть “Деревня” – антиэпическое произведение. Но характер лиризма требует уточнения. Лирическую природу всего творчества Сологуба, в том числе и романа “Мелкий бес”, утверждал А.Г.Горнфельд: “Что останется в общей мысли из его действительно эпических, объективных образов? Ничто. Останется только лирика: лирика стихов, лирика драм, лирика романов, лирика статей” [66].

Гегель указывал, что в лирическом роде литературы первичен не объект, а субъект высказывания: в эпосе “поэту служит содержанием отличный от него... герой”, в лирике главное – внутренний мир самого поэта [67]. В.Я.Линков связывает лиризм повести “Деревня” с преобладанием субъективного восприятия мира героями над фабульными событиями. Субъектом лирического переживания выступают объективированные герои (Тихон, Кузьма), близкие по характеру мироощущения самому Бунину. Ощущение нелепости и безысходности жизни захватывает и читателя: мы томимся вместе с Кузьмой, нам жалко Молодую – такую красивую, нежную, но обреченную, в нас пробуждаются горькие раздумья о судьбе России. В романе “Мелкий бес” субъективное переживание мира (передоновский бред) также преобладает над объективным изображением событий, поэтому Передонова можно назвать “лирическим” субъектом. Но читатель не сопереживает ему, не испытывает сострадания и страха за него. Поражает не судьба Передонова и не его чувство тоски – томления; поражает причудливость его галлюцинаций, совмещение сверхъестественного и обыденного (“бытика с бредиком”, если использовать выражение А.Белого).

Как и в “Мелком бесе”, в “Деревне” грустные осенние (и зимние) пейзажи создают лирическую атмосферу вымороченности, безысходности, но в них – точность звуков, цвета, запахов, передающих “вещество” природы и нет ничего мистического. Даже если Бунин включает в повествование сны, бредовые видения героев, они так и остаются их субъективными представлениями, не становясь объективными фактами жизни. Как правило, такие видения завершаются какой-нибудь бытовой фразой, “не пускающей”

их в мир обычной жизни, например: "...перед тем, как родить последнего мертвого ребенка, стала Настасья Петровна, засыпая, вздрагивать, стонать, взвизгивать... Ею, по ее словам, мгновенно овладевала во сне какая-то дикая веселость, соединенная с невыразимым страхом: то видела она, что идет к ней по полям, вся сияя золотыми розами, царица небесная и несется откуда-то стройное, все растущее пение; то выскакивал из-под кровати чертенок, неотличимый от темноты, но ясно видимый зрением внутренним, и так-то звонко, лихо, с перехватами начинал отжаривать на губной гармонии! Легче было бы спать не в духоте, на перинах, а на воздухе, под навесом амбаров" [68].

В романе Сологуба бред онтологизируется, галлюцинации Передонова словно передаются Варваре и предметному миру. Например, Варваре нужно выкрасть из-под подушки пьяного сожителя поддельное письмо княгини: "Он спал беспокойно, но крепко и бредил, и слова в его бреде все были о чем-то страшном и безобразном. На Варвару они наводили жуткий страх. ...Она пыталась разбудить его, потолкала, – он что-то пробормотал, громче чертыхнулся, но не проснулся. Варвара зажгла свечку... Цепenea от страха, она встала с постели и осторожно полезла под подушку к Передонову... Свеча горела тускло. Огонь ее колебался. По стенам, по кровати, пробежали боязливые тени, – шмыгали злые чертики, Воздух был дурен и неподвижен. Пахло перегорелой водкой. Храп и пьяный бред наполнял всю спальню. Вся горница была как овеществленный бред" [40, С. 224]. Читателю жало бездетных Красовых, но Варвара и Передонов одинаково мерзки. Страхи Настасьи Петровны не переходят на Тихона, "бред" в романе Сологуба затопляет и Варвару, и комнату. "Чертики" в первом произведении – видение больной женщины, во втором они отмечаются в авторском повествовании и не менее реальны, чем свеча и тени.

Итак, лиризм "Мелкого беса" не связан с сопереживанием читателя герою или с депрессивной лирической атмосферой романа. Это такой лиризм, который характеризует состояние автора и читателя, присутствующих при реализации ирреального, при вторжении потусторонних сил в посюсторонний мир. Подобное событие вызывает чувство головокружения, "нездешнего холода... по волосам" (В.Ходасевич), падения в бездну. Лиризм символистского романа, не связанный с непосредственным выражением авторского "я" (ибо есть повествовательный сюжет и объективированные персонажи) или душевного состояния героя, больше всего напоминает балладный лиризм. Баллада, как известно, лиро-эпический жанр, но и эпизм, и лиризм в ней особого качества, В.Г.Белинский, вслед за Гегелем, считал в балладе главным "не событие, а ощущение, которое оно вызывает" у читателя [69]. Эпическое в балладе внутренне замкнуто в себе, отграничено от обыденного мира (и от читателя).

Подробно исследуя проблему жанровой природы баллады, С.И.Ермоленко приходит к утверждению, что “ощущение”, вызываемое созерцанием эпического события в его целостности, и есть балладный лиризм, возникающий “по поводу” события [70]. Само событие обязательно содержит в себе чудесное – “непосредственное вторжение сверхчувственного в чувственное”, по выражению Шеллинга. В эстетике Гегеля чудесное есть сверхъестественное, проявляющееся в естественном и конечном [71]. Баллада не заставляет сопереживать, она удивляет, потрясает, ужасает, “остранняет” наше видение привычной, обыденной действительности. Такое же воздействие должен оказывать и символистский роман, обращенный не столько к сфере разума, сколько к эмоциям и подсознанию. Неслучайно Сологуб пользуется в своем романе “музыкальными” приемами, рассчитанными на внушение: лейтмотивы, транспонирование, звукопись... [72]. Лиризм символистского романа, возникающий “по поводу” содержания и существующий над текстом, в ощущении читателя (автора), можно назвать, в отличие от собственно лиризма, суггестивным лиризмом, т.е. переживанием внушенным, навороженным, навеянным, или лиризмом ситуативным. Символизм принято определять как неоромантизм. Действительно, как указывает А.Ф.Лосев, “романтическая эстетика являлась универсальной мифологией, символически разработанной в виде теории мистериально – органического историзма [73]. Уточняя это общее определение, можно сказать, что для формирования символистского романа огромное значение имела традиция именно романтической баллады. Неслучайно Сологуб называл свои романы “легендой”. Но есть и существенное отличие между романтизмом и символизмом в трактовке “чудесного” и, соответственно, в производимом им впечатлении (лиризме). Романтическая баллада рисует вторжение ирреального в реальное, но это реальное далеко от исторически – конкретной, современной автору реальности: “здесь обычно разрабатывалась сказочная или историческая тематика, современные темы привлекались редко, обычно с целью героизации события или, наоборот, иронически” [74]. В балладе автор обособлен от события, балладная фантастика “принципиально отлична от повседневной реальности” [75]. Так, В.Жуковский первую непереводную балладу “Светлана”, насыщенную русским колоритом, написал “на случай” – в качестве свадебного подарка Александре Андреевне Протасовой (сестре Маши). После всех ужасов с мертвецами, вьюгой, черным вороном, могилой следует счастливое пробуждение героини. От балладного (условно – фантастического) мира автор дистанцируется в шутилом эпилоге – посвящении:

*Улыбнись, моя краса,
На мою балладу;
В ней большие чудеса,
Очень мало складу...
Здесь несчастье – лживый сон;
Счастье – пробуждение.*

Своеобразным прозаическим аналогом романтической баллады являлась сказка. В одной из сказок В.Ф. Одоевского (“Игоша”) фантастическое существо появляется в самой что ни на есть реальной обстановке; не во сне, а наяву, днем, в детской явился к мальчику озорник Игоша – “маленький человечек, с глазами, горящими как угольки, без рук и без ног”. (Этот “безрукий, безногий”, родившийся из нянюшкиных поговорок, как бы недоовоплощенный человечек – домовый, напоминает недооформленную, “безвидную” недотыкомку Передонова, отразившую в самом своем имени суеверия простонародного обыденного сознания. Правда, Игоша, хотя и озорник, отнюдь не имеет вокруг себя зловещего ореола недотыкомки). “Всамделишность” Игоши подчеркивается доверительной автобиографической тональностью повествования. И все же в конце сказки автор отделяет Игошу от настоящей, взрослой жизни; “С тех пор Игоша мне более не являлся. Мало – помалу ученье, служба, житейские происшествия отдалили от меня даже воспоминание о том полусонном состоянии моей младенческой души, где игра воображения так чудно сливалась с действительностью; этот психологический процесс сделался для меня недоступным; те условия, при которых он совершался, уничтожились рассудком; но иногда, в минуту пробуждения, когда душа возвращается из какого-то иного мира, в котором она жила и действовала по законам, нам здесь не известным, и еще не успела забыть о них, в эти минуты странное существо, являвшееся мне в младенчестве, возобновляется в моей памяти и его явление кажется мне понятным и естественным” [76]. Вопреки успокоительно – рассудительному, “солидному” тону этого развернутого периода, вторая часть его звучит маняще – загадочно, намечая ниточку к символизму с его мифологемами детства, сновидения, памяти, астральных миров, к “Котику Летаеву” А.Белого, в котором древний хаос “дегенерирует в “буку” [77].

Роман Сологуба “Мелкий бес” по-своему преломляет традицию жанра, на который больше всего ориентирован символистский роман – жанра готического или “черного” романа. Этот жанр, зародившийся еще во второй половине XVII века в Англии представляет собой реакцию раннего романтизма на крах просветительской, оптимистической и рационалистической идеи общественного прогресса. В готическом романе

выражалась мрачная концепция личности – марионетки в руках жестокой судьбы, злого рока, дьявола. Готический роман полон чудес и необъяснимых загадок, демонстрирует бессилие человеческого разума. В самом человеке kloкочут страсти, бушуют эгоистические порывы, злобные импульсы. “Дьявольщина” опровергает идею благого Бога и гармонического устройства мира.

В 1897 году В.Л.Ранцовым был сделан русский перевод романа Э.Т.А.Гофмана “Эликсиры сатаны” (1814-1815), развивающего принципы готического романа, хотя и воплощающего, вместе с тем, тенденцию к реалистическому постижению мира. Гофман – романтик презирает пошлый филистерский мир повседневности, считает его царством злобных демонических сил. Как и другие романтики, Гофман разделял концепцию объективного идеализма (идущую от Фихте, через Фр.Шлегеля к Шеллингу), согласно которой мир делится на Я и Не-Я, причем Не-Я – результат деятельности сознания того же Я. Романтики постигали мир через погружение в глубины Я: “Внутри человеческой Души происходит таинственный путь познания” (Новалис). В “Эликсирах сатаны” главный предмет изображения – не чрезвычайные, остро закрученные события сами по себе, а внутренний мир главного героя, монаха Медарда, бежавшего из монастыря, пережившего злодеяния, убийства, кровосмешение и пламенную страсть, пытки, отчаяние, чудесное избавление и вернувшегося в конце концов в под своды монастыря, надеясь обрести в покаянии искупление грехов. Медард изначально наделен надломленной психикой, что подготовлено длинной цепью удивительных судеб его предков, полных греха, но и отблесков небесной святости. Перипетии мирской клокочущей жизни обостряют врожденные интеллектуальные и артистические способности Медарда, но и сотрясают дух трагически одинокого героя. Как отмечает А.Г.Левинтон, “не трезвый разум ведет его по жизни, а безумие гонит его по роковому пути” [78]. Большинство событий в жизни Медарда происходит “непостижимым образом”. Он чувствует, что роковые совпадения сплетают из его авантюры узор по строго определенным линиям. Так, в замке барона, выдавая себя за убитого им же графа Викторина, Медард впервые увидел Аврелию, прекрасную дочь барона. Но Аврелия тут же опознается им как прекрасная незнакомка, представшая ему когда-то в видении, как сама святая Розалия, изображенная в монастырской церкви. Из дальнейшего повествования мы узнаем, что в облике этой девушки воплотилась еще более сложная череда как мистических сущностей, так и земных существований. Земное проникнуто неземным: божеским или дьявольским, или их причудливой смесью. Вторжение мистических сил в жизнь Медарда потрясает его душу, он временами сходит с ума. В галлюцинациях Медарда преследует двойник, мерзкий “братец”, но у него

есть и реальный двойник, его брат по отцу граф Викторин, сошедший с ума после падения в пропасть (Медард считал себя его невольным убийцей) и вообразивший себя монахом Медардом. Самому Медарду в различных обстоятельствах приходится играть то роль Викторина, то некоего Леонардо, то польского шляхтича, то даже самого себя, Медарда, но как бы в исполнении Викторина. Перетасовка реального и ирреального, воображаемого и действительного усложняется тем, что в самом себе Медард слышит голоса каких-то сил, явно не принадлежащих ему. Герой восклицает: “Я тот, кем я кажусь, а кажусь я вовсе не тем, кто я на самом деле, и вот я для самого себя загадка со своим раздвоившимся “я” [79]. Многие из загадочного в жизни Медарда объясняются действиями его реального двойника (Викторина, переодетшегося монахом), но многое принадлежит двойнику галлюцинаторному. В результате, как показывает анализ, проведенный А.Г.Левинтоном, мир вокруг Медарда предстает перед читателем как бы в восприятии самого героя, мучимого дьявольскими наваждениями. Автор объясняет события рационально, но подрывает у читателя доверие к этому рациональному объяснению. Например, брошенный в тюремную камеру Медард видит, как его двойник взламывает пол и зовет к бегству. Но реальный двойник (Викторин) в это время находится в другом месте. Следовательно, Медард видел галлюцинацию, жуткий сон. но очнувшись, он видит, что попытка к бегству была в действительности (его за нее заковали в кандалы); кроме того, в руках у него оказался нож, которого раньше не было. А.Г.Левинтон резюмирует: “Мир вокруг Медарда должен быть непонятным, ирреальным, страшным. Рациональное объяснение наличествует, но не исчерпывает сознание героя. Все необъяснимое, сверхъестественное, чудесное взрывает его здоровое представление о мире, а наличие двойника приводит его в конце концов к клиническому безумию. Двойник не укладывается в привычные формы жизни. С его появлением рушится тождество жизни героя, все становится зыбким [80].

Роман Гофмана – сложное, многоаспектное произведение, отразившее реальные общественные противоречия. Но думается, наибольшее впечатление производит именно нерасторжимое слияние действительности и галлюцинаций, алогизм, абсурд, гротеск. Безумен не только Медард, но и многие другие герои романа: Викторин, парикмахер Белькампо, отчасти Аврелия, ее мать и др. Сознание и подсознание разделены зыбкой границей: ясный, “дневной” мир слишком легко срывается в жуткую фантасмагорию. Г.Гейне говорил о романе: “В “Эликсирах дьявола” заключено самое страшное и самое ужасающее, что только способен придумать ум... Говорят один студент Геттингене сошел с ума от этого романа”. Роман Гофмана тоже можно назвать “Романом сознания”, учитывая повествовательную форму

исповеди, при которой все события и все другие персонажи даны в субъективном преломлении – так, как они отражаются в смятенном сознании Медарда. А.Г.Левинтон комментирует образ парикмахера Шенфельда как образ, воплощающий несовпадение прозы жизни и поэзии творчества, выпадающие на долю художника; потому-то Шенфельд называет себя “Белькампо” (итальянская калька немецкой фамилии: “прекрасное поле”). Кроме того, отмечается сюжетная функция этого образа: парикмахер одновременно тайный агент монастыря, следящий за Медардом. Но, как нам кажется, в романе этому буффонному образу придан еще один смысл. Шенфельд – своеобразный двойник главного героя. Он заявляет: “...я – воплощенная глупость и всюду следую за тобой, то и дело выручая твой рассудок; признаешь ты или нет, но только в глупости ты обретаешь спасенье, ибо твой рассудок сам по себе нечто весьма жалкое, он еле держится на ногах, шатается во все стороны и падает, будто хилое дерево; другое дело, когда он находится в обществе глупости, уж она-то поставит его на ноги и укажет верный путь на родину, то-есть в сумасшедший дом, куда мы с тобой в аккурат и угодили, братец Медард” [81]. Шенфельд постоянно каламбурит, но уверяет, что “игра слов – это раскаленные щипцы в руках глупости, которыми она завивает мысли”. Гофман демонстрирует, как ненадежен рассудок – “ленивый наместник глупости – “подлинной повелительницы умов”.

Символистский роман в России развил традиции готического романа. В трилогии Мережковского напоминает о католицизме сама идея борьбы Христа и Антихриста за душу человека; правда сущность Антихриста весьма переосмыслена писателем. Романы Брюсова воссоздают прежде всего “готический” колорит: чудесные видения, замки и монастыри, ангелы и дьявол, алмазные кресты, кинжалы, кубки с отравленным вином, придворные интриги, князя и монахи, пишущие свои “правдивые истории” на желтоватом пергаменте... Но главное лицо в романах Брюсова – сам автор – стилизатор. Роман Сологуба “Мелкий бес” внешне совсем не напоминает готический роман. Передонов – вовсе не сильная личность; у него не безудержные любовные страсти, а вялая похоть, демоническая жажда власти заменена мечтой об инспекторском месте; вместо эликсиров сатаны, найденных в пещере Святого Антония – водка. Даже дьявол выродился в мелкого беса. Но Сологуб продолжил именно “лирическую” тенденцию романа Гофмана, сводящего различные события и индивидуализированных персонажей к единому центру – галлюцинаторному сознанию героя. Видения Медарда, как и бред Передонова, подсказаны внешними впечатлениями; в галлюцинациях Медарда столь же явственно отразились каноны вероучения и монашеского мышления, как и стереотипы обыденного сознания в мании преследования Передонова. Рассудок идет на поводу у глупости, а безумие

провидит некую страшную, бесформенную, злую первооснову жизни. Может быть, поэтому серая, противная, юркая недотыкомка так напоминает отвратительного, жуткого двойника Медарда. Этот призрак тоже то хихикает, то глумливо хохочет, бормочет страшные слова, доводит до ярости и окончательного безумия. И главное, Медард узнает в призраке – самого себя, подобно тому, как недотыкомка есть отражение страхов Передонова. У Сологуба, как и у Гофмана, фантазмагория переходит в реальность, образ безумного сознания становится образом мира в целом. Такой привычный, пошлый, заурядный быт городка в “Мелком бесе” оказывается мистически – ужасным потому, что он отражается в безумном сознании Передонова. Автор, таким образом, дает “рациональное” объяснение уродливой картины мира. Но, как и в романе Гофмана, загадочное и страшное не исчерпывается этим объяснением. Бред Передонова захватывает и сферы вне его сознания, чему способствует сама форма повествовательной подачи галлюцинаторной реальности. В субъектной организации романа совмещаются, “мережат” автор и герой как носители точки зрения, угла видения изображаемого. Первоначально резко отделенный от героя автор сближается затем с ним в формах несобственно – прямой речи, передающей сознание Передонова. А затем “передоновское” мировосприятие начинает довлеть над авторским, проникая в формы безличного повествования. Так, если в авторской речи Саша Пыльников охарактеризован как “мальчик хорошо откормленный и строго выдержанный своею теткой” [40, С.115], то именно Передонов видит его “черные глаза, осененные длинными, до синевы черными ресницами” [40, С.114] – те глаза, которые пленили Людмилу античной, языческой красотой. Другой пример: кот-оборотень, кот-черт, кот – злой соглядатай – это, конечно, бред Передонова, фантом его сознания. Но в финале романа, когда сознание Передонова окончательно померкло, уже автор констатирует “бесовство” кота как реальный факт: “Кот вышел из соседней горницы, нюхал кровь и злобно мяукал” [40, С.277].

Реминисценции и аллюзии на классическую литературу XIX века также призваны подтвердить объективность существования злых демонических сил. Исследователи неоднократно отмечали роль литературных ассоциаций в романе в подчеркивании типичности изображенных персонажей, а также в полемике Сологуба с реалистической литературой. Но уже сам подбор произведений, с которыми соотносится роман, “подмешивает” в авторский взгляд на классическое наследие нечто передоновское. Во-первых, это все произведения, что называется, хрестоматийные, хорошо всем известные и привычные. Во-вторых, они “повернуты” к роману не всей полнотой содержания, а лишь одной гранью, темой дьявольщины и смерти. С детства всем знакомые произведения вдруг начинают словно демонстрировать “навыи чары” (“навьє”, по Сологубу – мертвецы – оборотни). Например, не

раз отмечалась связь сологубовского изображения посещения Передоновым городских властей с "Мертвыми душами" Гоголя. Но, как кажется, Сологубу вовсе не важно было показать сходство того или иного начальника с Маниловым или Ноздревым (хотя и это сходство есть); только до определенной степени звучит социально – обличительный пафос, продолжающий герценовскую трактовку помещиков как мертвых душ, то есть людей, ненужных России. Гораздо существеннее само название поэмы Гоголя, воспринятое не метафорически, а в буквальном, кошунственном смысле: мертвые души (ср. слова Грушиной: "Ну, какая там душа! Что у пса, то у человека, один пар, а души нет. Пока жил, пота и был" , [40, С.223]). Открыто данная в тексте перекличка с рассказом Чехова "Человек в футляре" акцентирует одно, предельное значение "футляра" – гроб: "Теперь, когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что, наконец, его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет". Абсурдный и страшный образ – приятное, веселое лицо трупа, радующегося смерти.

Затем, очень характерно, по-передоновски, совершается выделение этого "некротического" аспекта в произведениях: исчезает метафорическое значение образов (причем, часто – названий), которые прочитываются буквально. Как известно, цензура именно так восприняла название поэмы Гоголя. Когда в "Пиковой даме" Пушкина Чекалинский говорит Германну: "Дама ваша убита", для героя эти слова, помимо картяжного, имеют страшный буквальный смысл, ибо он – виновник смерти графини. Роман Сологуба подчеркивает в восприятии пушкинского героя пошлые черты, взятые из модных романов, а "бормотание" сумасшедшего Германа буквально повторится в последней фразе "Мелкого беса" ("...Передонов сидел понуро и бормотал что-то несвязное и бессмысленное"). Как Передонов путал живых людей с карточными фигурами, так и Германну стройная молодая девушка напоминала "тройку червонную", а всякий пузатый мужчина – туза; в пиковой даме он узнал в роковой момент старуху – графиню. Вся история Германа зародилась из рассказа Томского, сама графиня назвала легенду о трех картах "шуткой". Сумасшествие Германа, таким образом, также обусловлено доверием к расхожим мнениям, будь то культ Наполеона или миф о Сен-Жермене. Напомним, что в качестве эпиграфа к повести Пушкин приводит одно из суеверий, один из предрассудков – стереотипов бытового сознания: "Пиковая дама означает тайную недоброжелательность. Новейшая гадательная книга".

Линия готического, "черного" романа, преломленная сквозь русские романы XIX века, усиливает впечатление таинственности и страшности привычного. Кроме того, преломление традиций в "Мелком бесе" носит искажающий, глумливый характер, ибо преломление это происходит в

сниженном передоновском сознании. Читатель видит знакомое, но в странном, "бредовом" виде. Фантастические элементы, гротеск действительно присутствуют в произведениях Пушкина, Гоголя, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Чехова. Актуализированные сологубовским романом, они как бы удостоверяют извечность, неизбывность игры дьявольских сил, издевающихся над человеком. С другой стороны, страшные галлюцинации сформированы у Передонова из впечатлений, полученных от чтения хрестоматийных произведений. Образы литературы (факты сознания) становятся для него фактами реальности. Прошрое, обыденное сознание Передонова, состоящее из расхожих общих мест, воспринимает метафорическое, условное как буквальное, безусловное (металогия переходит в аналогию). Читатель же передоновскую "автологию", то есть реализованную воплощенную метафору ("солнце смотрит", "улица поднимается") воспринимает, в свою очередь, как симфору, которая вызывает представление о той мифологической силе, которая лежит за видимыми явлениями (солнцем, улицей). Галлюцинаторные образы Передонова таят, зашифровывают в себе, как загадку, злую недотыкомку. Предметы и фантастические представления о них, реальные явления и речевые клише, иными словами, объективное и субъективное одновременно сосуществуют – совмещаются, "мережат" – в каждом образе романа Сологуба. Читатель за мифологической картиной мира, представшей Передонову, видит все те же привычные стереотипы, те же разговорные обороты и метафоры, которыми пользуется сам и которые зародились еще в архаичном мифологическом мышлении человечества, антропоморфно видевшем природу. Роман о сознании Передонова становится романом о сознании вообще. Безумие Передонова обособляется в некую безумную, бесовскую "душу мира", также первичную по отношению к отдельным людям и предметам, как язык первичен по отношению к конкретному человеку – носителю языка. "Балладный" лиризм романа Сологуба надсобытиен, психология "романа сознания" – наиндивидуальна, что отвечает космическим масштабам сологубовского солипсизма. Эпические картины и события в романе воспринимаются как символы психологической реальности, а индивидуальные переживания Передонова онтологизируются в мифологическую сущность объективного мира.

Доминирование объективного лиризма в символизме вызывает трансформацию традиционного эпического жанра романа. Поэтика галлюцинаций дает зримый, пластичный образ незримого. Объективно – реалистическая в деталях картина мира складывается в фантазмагорию и иллюзию. В символистском романе стираются грани между субъективным "я" и стихией внешнего мира. Эпическая картина мира в романе – только исходный уровень для выстраивания многозначного образа – символа.

Смысловая перспектива разворачивается в сознании читателя. В структуре образности, данной в тексте, заложена “порождающая модель”, задан принцип, направляющий читательское восприятие по “эйдетическому” пути. Таким принципом можно считать поэтический прием симфоры.

В отличие от романтической баллады, символистский роман, начиная с того этапа в своей эволюции, который представлен творчеством Ф.Сологуба, совмещает “чуждое” именно с бытовой, повседневной жизнью русского человека, Мифологизация современности захватывает и автора как часть этой современности. Лиризм символистского романа поэтому алеет отчетливо личностный характер, совпадающий с переживаниями лирического героя в поэзии автора. Например, читая роман “Мелкий бес”, невозможно не вспомнить стихотворение “Чертовы качели”. Жизнь рисуется в нем в духе фантастического гротеска, но предельно “вещественные”, бытовые детали (доска – скрипучая, сук – тяжелый, канат – из конопли, черт “хохочет с хрипом” и “хватается за бока”), обилие просторечий и, особенно, игра разговорным и мифологическим смыслом оборота “черт с тобой”, – все это противится романтическому двоемирию. Реальность только одна – та, в которой мы живем, но понята она не плоско – эмпирически, а мифологически углубленно.

Чертовы качели

*В тени косматой ели
Над шумною рекой
Качает черт качели
Мохнатою рукой.*

*Качает и смеется,
Вперед, назад,
Вперед, назад,
Доска скрипит и гнется,
О сук тяжелый трется
Натянутый канат.*

*Снует с протяжным скрипом
Шатучая доска,
И черт хохочет с хрипом,
Хватаясь за бока.*

*Держусь, томлюсь, качаюсь,
Вперед, назад,
Вперед, назад.*

*Хватаюсь и мотаюсь,
И отвести пытаюсь
От черта томный взгляд.*

*Над верхом темной ели
Хохочет голубой:
“Попался на качели,
Качайся, черт с тобой”.*

*В тени косматой ели
Визжат, кружась гурьбой:
“Попался на качели,
Качайся, черт с тобой”,*

*Я знаю, черт не бросит
Стремительной доски,
Пока меня не скосит
Грозный взмах руки,*

*Пока не перетрется,
Крутяся, конопля,
Пока не подвернется
Ко мне моя земля.*

*Взлечу я выше ели,
И лбом о землю трах,
Качай же, черт, качели,
Все выше, выше... ах!*

Стихотворение написано в тяжелом для России 1907 году, лиризм его жизненно – правдив и исторически – конкретен. Так и символистский роман, неомифологический в своем эпическом аспекте, психологически – точен в аспекте лирическом. Тождество эпоса и лирики, к которому стремился символистский роман, есть одно из проявлений общей установки символизма на тождество идеального и материального, обыденного и мистического, индивидуального и всеобщего, временного и вечного. Многоуровневость содержания, “смысловая вертикаль” в структуре образа, индивидуальное мировосприятие в качестве доминанты явились очень продуктивным принципом поэтики, найденным символистским романом. Этот принцип может взаимодействовать с реалистической традицией, порождая пограничные с точки зрения метода художественные явления.

Так, творчество А.М.Ремизова А.Н.Грачева относит к неореализму [82], З.Г.Минц – к символизму [83], В.А.Келдыш называет его “промежуточным”

явлением между реализмом и символизмом [84]. Б.В.Тырышкина сближает метод писателя с символизмом на основании того, что психологическая разработка характеров сменяется у него мифологической мотивацией; его женские образы по-своему преломляют символистский миф о Вечной женственности [85]. Лев Шестов в одном из писем Ремизову порицал слишком реалистический образ генеральши Холмогоровой, который делает “Крестовые сестры” “понятными” публике, воспитанной на социально – критическом пафосе романов XIX века. Для Шестова “Крестовые сестры” – произведение не критическое, а общефилософское (“здесь всегда жизнь наряду со смертью”), *Sub specie aeternitatis* [86]. Е.Г.Лундберг также считал, что генеральша “все портит”, и вообще “здесь перегружено бытом, деталями [87]. Но “генеральша” и “быт” есть в “Крестовых сестрах”, есть и несчастная Верочка, а не только миф о Вечной женственности. Необходимо посмотреть, как и с какой целью так тщательно воссоздает Ремизов “быт”, как типизация становится “этернизацией”.

“Индивидуалистический” символизм в романе “Творимая легенда” (1907 – 1913)

“Космический” символизм Сологуба в романе “Мелкий бес” обнаружил тотальность зла, дьявола. Мир “передоновщины”, понятый в онтологическом масштабе, неизбежен еще и потому, что это не просто хаос, но строго упорядоченная система, гармония наоборот, минус – гармония. Попытка преодолеть страшный мир в пределах самой реальности обречена на неудачу, о чем свидетельствует “языческая” линия Людмилы Рутиловой и Саши. Но художник волен создать свой, альтернативный, мир “легенды” даже из материала грубой реальности. Важно только, чтобы “легенда” не обретала окончательную, установившуюся форму, не была окончательно, раз и навсегда, сотворенной, иначе она абсолютно отделится от творца, став частью злого мира Не-Я. Нужно длить мгновения творчества, связывавшие художника с действительностью, но и ставящие выше косной жизни, возносящие над ней. Сологуб стремился к невозможному: создать такое произведение, которое обладало бы способностью к непрерывному становлению, со-творению, было бы “не-завершенным” и “не-довоплощенным”, ибо все воплощенное – область мертвого мира зла, Творчество становится не только видом деятельности, но и способом существования, не только средством, но и предметом художественного освоения. Напряженные диалогические отношения устанавливаются не между автором и объективной действительностью или между героями, а между автором и творимым им произведением. Установка на творимую, а не на сотворенную легенду изменяет структуру художественного образа,

соотношение автора и героев, автора и произведения. Вся поэтика становится динамичной, текучей, “становящейся”, но не “ставшей”.

Открывающие роман строки (“Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я – поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром,- над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном” [88]) побуждают искать в произведении романтическую антитезу мечты и реальности. Признаки такого двоемирия есть в романе.

Широко и точно показана жизнь русской провинции в канун первой революции (1904 г.). Персонажи социально и политически конкретны: богатый помещик (Рамеев), слесарь (Щемилов), учительница, чиновник; кадеты, социал-демократы, черносотенцы. Критик – марксист В.Воровский признавал, что высказывания Щемилова точно передают программу большевиков; в словах Петра Матова о Грядущем Хаме слышится учение Д.Мережковского. Пафос изображения будничной жизни неизменно – критический. Сатира становится особенно острой, когда речь идет о черносотенцах. Про дом богатой вдовы генерала, Глафиры Павловны Конопацкой, “местные патриоты” говорили: “Здесь русский дух, здесь Русью пахнет!” Однако, замечает автор, пахло после собраний водкою и махоркою [88, С.120]. Язвительно обрисовывает автор и рутину систему школьного образования, доходя до гротеска: “Леонтий Андреевич Шабалов всю жизнь прослужил в глухих лесных местностях, и потому он был почти совсем одичалый человек. Рослый, дикий, лохматый, нескладный, он и наружностью смахивал на вологодского или олонцкого медведя... Служившим в его районе учителям и учительницам Шабалов часто говаривал, произнося слова медленно и сипло: “Мне, батенька (иже “голубушка”, если перед ним была учительница), не надобно выдающихся учителей. Я умников и умниц не люблю, модницам и щеголям не потатчик. Главное, батенька, в жизни и в службе – не заноситься. У меня, батенька, выполняй казенную программу и сиди себе смирно, и благо тебе будет. Программу – то учебную составляли люди не глупее нас с вами, так нам с вами о программах мудрствовать не приходится” [88, С.170].

Вместе с тем, гротеск нередко выводит за пределы реалистической типизации, обнажая за видимостью образа его потустороннюю, дьявольскую и мертвенную сущность. Превратившиеся в клопов жандармы. Рассыпавшийся в кучу серого песка усмиритель бунтовщиков стошестидесятилетний маркиз Телятников. Танцующие вместе ожившие мертвецы и живые, мало чем отличающиеся от трупов. Символом дьявольского начала в повседневности является настойчиво нагнетаемая деталь пыли, серости: “Вся картина бедной жизни была здесь во всей скудной повседневности, и те же играли грязные и злые дети, и ругались, и

дрались, – шатался пьяный, – и качались серые ведра на сером коромысле на плече серой женщины в сером заношенном платье” [88, С.99].

“Обычное становится ужасным, а ужасное обыкновенным” [88, С.195] потому, что земля находится во власти лютого Дракона, палящего Солнца – Змия, “кровавых бесов убийств”, “мелких демонов” похоти, “серых чертенят”.

Противостоящий обыденности мир мечты воплощен в двух ипостасях: усадьба – колония Триродова и государство Соединенных Островов.

Усадьба Триродова – химика, мечтателя, поэта – отделена от мира лесом, оврагом, высокой стеной. Это замкнутый в себе сферический мир, как бы своя планета. Природа усадьбы – лес и парк – тенистые, прохладные, связанные с рекой, озером, ручьем. Милая земля, не сожженная ярым Змием. Идея школы – колонии, созданной Триродовым, – уйти от “зверя”, от одичания в городах, вернуться к естественной жизни. Одна из учительниц так объясняет образ жизни в колонии: “Мы сняли обувь с ног, и к родной приникли земле, и стали веселы и просты, как люди в первом саду. И тогда мы сбросили наши одежды и к родным приникли стихиям. Обласканные ими, облелеянные огнем лучей нашего прекрасного солнца, мы нашли в себе человека. Это – ни грубый зверь, жаждающий крови, ни расчетливый горожанин, – это – чистою плотью и любовью живущий человек” [88, С.59].

Мир королевства Соединенных Островов подобен миру усадьбы: “счастливый далекий край, под лазурным небом, на островах среди лазурных волн” [88, С.195]. Красива, умна, добра королева Ортруда. Здесь также любят веселых детей и также поклоняются красоте свободного, прекрасного тела.

Однако в мире мечты не все идеально. Среди учительниц в школе Триродова есть девушки неискренние, лицемерные. В жизни самого Триродова много сомнений, тоски, темных моментов. Его усадьба не абсолютно отграничена от окружавшего мира – Триродов связан с революционерами.

Ситуация в островном государстве напоминает кризисную ситуацию в России. Приближается извержение вулкана, его дымные запахи похожи на запахи лесного пожара на равнинах России. Жители стали непомерно возбужденными и нервными. Приближались смутные дни революции. “Некий злобный демон рассыпался мелким бесом по всей той стране” [88, С.313].

С другой стороны, не все в реальности безобразно: прекрасными могут быть вода и солнце, дети, любовь. Прекрасна солнечная Елисавета Рамеева, умная и волевая, соединяющая мир реальности и мечты.

Таким образом, оба мира (реальный и идеальный) относительны. Это не два застывших, абсолютно противопоставленных полюса. Мир реальный и

мир легендарный соприкасаются, взаимопереливаются, сосуществуют в едином зыбком “пространстве” сновидения, грезы, галлюцинации.

Конфликтны не два мира, конфликтен самый процесс претворения мира реального в мир легенды.

Проследим за логикой развития мира мечты. Первая часть романа (“Капли крови”) – это “легенда” об усадьбе Триродова. Вторая часть (“Королева Ортруда”) может быть названа “суперлегендой”, так как творится на основе первой легенды. Третья часть (“Дым и пепел”) – это, своего рода, “металегенда”, попытка синтеза первых двух легенд. Роль центральной, по положению в романе, истории о королеве Ортруде очень важна.

Королева Ортруда – это сон, видение Елисаветы, родившееся в ней в страшный миг темного ужаса и безумного смеха. Столкновение с грубой жизнью (наглые и сильные оборванцы напали на нее в лесу) отвратительно, но и чудовищно соблазнительно. Елисавету спасает “высокий, скорбный” путь любовной страсти, пройденный Ортрудой. В этой параллельной жизни реализуются чувственные, “солнечные” возможности души Елисаветы, подконтрольные, в обычное время, разуму.

Великая любовная страсть противопоставлена грязной похоти горожан и неглубокому, милому чувству Петра и Елены.

Путь Ортруды начался с радостной и доверчивой любви к супругу, принцу Танкреду. Однако скоро королева узнает об изменах ветренного и честолюбивого принца, видит его любовниц: сельскую учительницу, простушку Альдонсу и юную графиню Имогену. В отличие от самого Ф.Сологуба, стремившегося к синтезу Дульцинеи (мечты) и Альдонсы (грубой жизни), Ортруда не может соединить идеал и действительность. Низкая реальность искажает высокие чувства. Любовная страсть перерождается в демона сладострастия. Светлое оборачивается темным. Так, хрупкая Имогена превращается в ведьму: “Вдруг в лице Имогены произошла странная и страшная перемена. Ее фиалково – голубые глаза зажглись демонскою злобою и рот искривился и покрылся пеною. Вопль угрозы и злобы вырвался из груди Имогены. Волосы стали косматы, как у молодой ведьмы, и она тяжело навалилась на грудь королевы Ортруды” [88, С.309].

Образ Ортруды внутренне противоречив. Ее душа горит восторгом свободы, она возносит хвалы Разуму, творческой воле, люциферическому началу в человеке. Солнечная Ортруда славит прекрасный, Светозарный Дух, ведущий человека в “эфирные области чистой мысли” [88, С.262]. О свободе души, не скованной “железными узами необходимости и причин”, мечтают и Елисавета, и Триродов. Путь к свободе лежит через пламя великого костра, в котором сгорят цепи земных зависимостей.

Таким очищающим пламенем становятся все поступки, выходящие за рамки скучной повседневности, зажигающие яркий восторг. Это и

раскрепощение тела от пут грубой, сковывающей одежды, и революция, освобождающая от диктата политики. (В.Воровский называл “Творимую легенду” “порнографическо – политическим романом” [89]). Высшим же проявлением свободы становится любовь, возносящая человека над тусклой повседневностью.

Вместе с тем, путь королевы Ортруды, совершаемый с железной предопределенностью, показывает, что любовь неотделима от смерти. Мечтательный Карл Реймерс, страстный отрок Астольф, преданная Афра – все эти милые для Ортруды лики есть призрачные явления единого, возлюбленного навеки, Светозарного Духа. И все они гибнут по вине Ортруды. Сама королева молит о смерти огненной и прекрасной, только “смерть не обманет!” [88, С.392]. Гибель каждого возлюбленного все усиливает в Ортруде жажду смерти. Смерть становится высшим проявлением любви. Ортруда принимает желанную пламенную смерть во время извержения вулкана, пытаясь спасти свой народ. Однако с гибелью Ортруды зло не побеждено.

Третья часть романа соединяет мир усадьбы Триродова и мир Островов. Триродов выдвигает свою кандидатуру на роль короля лазурного государства (“Кому же, как не поэтам носить корону!”). Параллельно развиваются события в Пальме (дебаты в парламенте, смерть Танкреды, избрание короля) и в усадьбе (свадьба Триродова и Елисаветы, запрещение школы – колонии, черносотенные погромы). События на Соединенных Островах становятся все более реалистическими, а события в доме Триродова – все более фантастическими (например, бал – маскарад, на котором живые танцуют с мертвецами). Попытка совмещения миров (легенды и яви) сопровождается фантасмагорией торжествующего Зла. В доме Триродова состоялось собрание передовых людей (параллель к дьявольскому балу – маскараду). С ужасом и тоскою смотрел Триродов на лица людей, горящих восторгом освобождения и видел, что ложны их слова и бессильна воля. Тут же он замечает орущих и доносчиков. Триродов думает печально: “Ничего у вас не выйдет. Ненавидящий людей бросит тела ваши в глубокую пропасть... Когда тела ваши истлеют, когда с наносною смешаются они землею, летучие ветры бросят на них семена полевых трав, и прорастут травы, и раскроют свои простодушные очи невинные цветы. Потом, когда-нибудь в зеленых веках, по возникшему над пропастью лугу пройдут на тот берег спокойной и безопасно те, кто еще не родились, кто родятся не от вас” [88, С.543]. Спасаясь от погрома, Триродов с семьей улетает на сделанной им планете – оранжерее на Соединенные Острова, где обоснует новую династию.

Подчеркнуто – фантастический финал только по видимости оптимистичен. Елисавета недовольна решением Триродова стать королем,

так как это уход от “милой жизни” здесь. Сгорает усадьба: легенда и реальность не могут сосуществовать. Тяжелы чувства Триродова накануне отлета: “Страх, тоска, и радость, и любопытство – дьявольская смесь, дрожь демонской лихорадки, жестокая игра, над которой опять и опять посмеется коварный, недобрый и соблазняющий вечно” [88, С.547]. Гордыня разума и свободной воли оказывается дьявольским наваждением. “Дым и пепел” знаменуют гибель легенды. Попытка уравнивать статус мечты и реальности делает призрачной реальность и губит мечту. Сотворение легенды невозможно. Внутренне противоречив сам творец (Триродов): “...все мы, люди на этой земле, злы и жестоки и любим истязать и видеть капли крови и капли слез... Несовершенство человеческой природы смешало в одном кубке сладчайшие восторги любви с низкими чарами похоти и отравило смешанный напиток стыдом, и болью, и жадой стыда и боли” [88, С.95]. Раздвоенность жизни вызывает к ней двойственное же отношение, соединяющее “лирическое нет” и “ироническое да”. Елисавета мечтает быть Альдонсой, становящейся Дульцинейей. Триродов женится, пытаясь сочетать мечту (“нет”) и жизнь (“да”). Но финал романа, выносящий героев за пределы жизни, говорит о невозможности синтеза. Еще ранее в романе был эпизод, когда Триродов оживил умершего мальчика, но Егорка испытал не радость жизни, а “веще равнодушные”, и его увела к “тихим детям” девочка, которая “всегда говорила нет” [88, С.157-158].

Триродов обладал многими удивительными способностями и сильной волей, расторгающей “узы пространства и времен” [88, С.453]. Но он не знал главного – тайну судьбы (суровой Ананке) и смерти, тяготеющей даже над самыми мудрыми.

Главный конфликт в романе отражает противоречивую природу творца и творчества. В Триродове сталкиваются два устремления, две творимые легенды: лунная мечта Лилит, обвешанная тишиною и тайною, подобными тишине и тайне могилы, и солнечная, голубая мечта Евы (Елисаветы). Первая зовет в далекий путь, вторая влечет к успокоению. Человек изменяет Лилит ради Евы, но не находит успокоения и вновь обращается к лунной Лилит [88, С.452-453]. Таков удел любого творчества.

Таким образом, роман Ф.Сологуба – это роман о трагедии творчества, о невозможности не творить и невозможности сотворения, о “неслиянности и нераздельности” [88, С.452] искусства и жизни. Не результат творчества, а самый процесс творения, вечный и незавершимый, стремился запечатлеть автор.

Такая творческая установка определила некоторые структурные особенности этого символистского романа.

Прежде всего, своеобразна позиция, занимаемая автором – творцом по отношению к художественному миру. Это, как обычно, позиция абсолютной

внеаходимости (М.Бахтин), провозглашаемая в начале романа (“я, поэт, воздвигну творимую мною легенду”). Вместе с тем, автор как творец присутствует в самом произведении, становится однопорядковым, одноприродным со всеми другими персонажами. Дистанция внеаходимости колеблется. Художественный мир как бы вливается во внехудожественную реальность, а объективная реальность приобретает свойства эстетического феномена. “Точка творчества” оказывается не фиксированной, а движущейся, текучей.

Так, в самом начале романа автор провозглашает себя абсолютным демиургом легенды, произвольно выбирающим начало сюжета в “спутанной зависимости событий”. Он решает начать с “прекрасного” в человеке и земной жизни. Далее, в качестве примера такого “прекрасного”, следует сцена купания сестер, Елисаветы и Елены Рамеевых. В их образах нет индивидуализации, это эмблематически – обобщенное, пластическое изображение “прекрасных и нагих дев”. Возвышенна лексика (девы, нагие, госпожи, быстротекущие воды), традиционны метафоры (розы и жемчуг тела). Пейзаж служит только фоном, аккомпанементом “девам”: “Вода, свет и лето сияли и радовались, сияли солнцем и простором, радовались одному ветру, веющему из страны далекой, многим птицам и двум обнаженным девам... И солнце, и вода были веселы, потому что две девы были прекрасны и были наги” [88, С.16]. Торжественность и патетичность интонации придают повторы, инверсии, синтаксический параллелизм. Пейзаж мифологизируется: локальность пространства (берег около усадьбы) и времени (летний полдень) теряется в безграничности создаваемой “легенды” о мире. Берег реки – это земное подножие неба, на котором тяжело и медленно вздымается пламенный Змий, жарко лобзающий землю. Топографические названия, обычно дающие эффект географической конкретности, также мифологизированы: город Скордож, река Скородень.

А затем автор вдруг отказывается от позиции демиурга, придает героям статус как бы реалистических персонажей. Авторская точка зрения не единственна: на купание сестер смотрит из кустов гимназист (“Он называл себя телятиною: не захватил фотографического аппарата” [88, С.17]. Прекрасное тело оскверняется грубым взглядом, на легендарных “дев” можно посмотреть пошло. Гимназисту больше нравится Елена – пухленькая, беленькая, а руки и ноги Елисаветы кажутся ему слишком большими и красными (появляется индивидуализация образов сестер). Автор – творец легенды сталкивается со своим антагонистом – пошлым обыденным мнением; чужая точка зрения отрицает единственность авторской позиции. Далее точка зрения на мир перемещается к Елисавете, и она “отрицает” отрицание точки зрения автора, но не безусловно. Мир для нее не однозначно прекрасен, а “бешено – яркок” и обманчив, скрывает, может быть,

в двух шагах кого-нибудь подсматривающего. Грубая действительность иронически изгоняется (гимназист позорно бежит на четвереньках). “Реальный” гимназист для легендарных “дев” только предполагаемая возможность, но, с другой стороны, так “на самом деле не было”. Гимназист больше не появится на страницах произведения, это не герой, а “чистая” точка зрения, соотнесенная с автором – творцом как оборотная сторона медали. Напряжение, соотнесенность и отталкивание двух точек зрения создают динамику описания, “ток” между мечтой и действительностью.

Автору так важно подчеркнуть сотворенность всего изображаемого мира, что его творческая установка “прорастает” в героях романа. Произносится как бы первая реплика в диалоге между автором и героями. Легенды в романе творят все: от обывателей (слухи и сплетни о Триродове) и политиков (легенды о Грядущем Хаме, панмонголизме) до самого Триродова.

Весь художественный мир в романе – это творение поэта и мечтателя Триродова. “Триродов любил быть один. Праздником ему было уединение и молчание. Так значительны казались ему одинокие его переживания, и такая сладкая была влюбленность в мечту. Кто-то приходил, что-то являлось. Не то во сне, не то наяву были дивные явления” [88, С.76]. Он признается Петру Матову: “Я слишком часто принимаю за действительность то, что живет только в моем воображении. Может быть, всегда. Я живу влюбленный в мои мечты” [88, С.111]. Триродов объясняет это тем, что часто бывал измучен, унижен обществом людей, и творчество давало ему отраду быть властелином своего мира.

Грезит не один Триродов. Королева Ортруда – это видение Елисаветы, но и сама Елисавета – лишь мечта Ортруды. Но Ортруда – это и сон Триродова. Такая неопределенность субъекта сновидения придает особую зыбкость всему художественному миру, воспринимаемому как сон о сне, отражение отражения. Даже такой второстепенный персонаж, как Танкред, участвует в творении легенды: “может быть, я сплю, утомленный скудной скукою скованной жизни, – грежу, бедный мечтатель, над задумчивым берегом тихой русской реки, где смолою пахнут сосны, и моя Ортруда – только мой сон, и увижу в окне бледное северное небо, и улыбнусь моим мечтам о короне вечного Рима” [88, С.207]. Все герои – цепь отражений, “двойников” Триродова, фантомы его сознания, а он сам – мечта автора, творящего легенду. У героев (и у читателей) возникает ощущение некоей недооплощенности персонажей и желание найти первоавтора. Триродов говорит Елисавете: “А может быть, мы с вами вовсе не живые люди, а только действующие лица романа, и автор этого романа совсем не стеснен заботой о внешнем правдоподобии...” [88, С.115]. Так произносится вторая, ответная реплика в диалоге между автором и героями. Автор оказывается и вне

художественного мира, и сопричастным ему. Эпические средства в этом романе выполняют функции лирики (объективированный герой Триродов – это своего рода лирический герой Сологуба как человека мечтающего, творящего). Зыбкости границы между автором и героем соответствует зыбкость художественного мира, который одинаково правомерно истолковать и как сон, и как реальность: “...точно сон был. Да и то, – явь или сон? И где границы? Сладкий сон, горький ли сон, – о, жизнь, быстрым видением проносящаяся” [88, С.49]. Мир произведения, изначально отграниченный от объективной реальности как “легенда”, оказывается неразличимым от нее, ибо сама жизнь – чье-то сновидение, такая же греза, “легенда”.

Таким образом, в соответствии с установкой на творимую (сейчас, в данный момент, и вечно) легенду, позиция вненаходимости автора – творца оказывается не абсолютной.

Специфичны и приемы художественного завершения. Они направлены не столько на создание законченных образов, сколько на выявление творца, “живо чувствующего свое созидющее предмет движение” [90].

Завершение в романе Ф.Сологуба достигается моментами, отсылающими не к внехудожественной реальности, а вписывающими художественный мир этого произведения в контекст литературы. Это касается, прежде всего, приемов художественного обобщения образов – персонажей и хронотопических образов.

Герои “Творимой легенды” не новы для читателя. Главное в них – не характер, а функция. Так, Елисавета воплощает идею солнечной, земной силы, поэтому она загорелая, любит желтые платья и т.д. Такой видит ее Триродов: “Пришла к нему Елисавета его... Глаза ее были влажны и сини. Была роса дольных трав на ее нагих стопах. В руках ее благоухали цветы...” [88, С.454]. У Елены – ампула простушки, Ольги Лариной, Марфиньки из “Обрыва” Гончарова. Триродов – поэт- мечтатель, не от мира сего, в маске Демона и Люцифера. И внешность, и речи Рамеева предельно типичны для либерала, так же как типичны синяя блуза, иронический склад губ слесаря – большевика Щемилова. “Юноша бледный со взором горячим” (Брюсов) – Петр Матов. Королева Ортруда – роль из рыцарского романа. На равных действует среди персонажей Ардальон Борисович Передонов.

Обстоятельства места и времени, в которых разворачиваются события романа, при всей их конкретности (провинция 1904 года), легко опознаются читателем как принадлежащие жанрам сказки, рыцарского романа, приключенческого и утопического романа. Так, например, путь к усадьбе Триродова лежит через такие “сказочные” топосы, как лес, ручей: “Извилистая лесная дорожка с двумя тележными колеями открывала на

каждом повороте живописные виды. Наконец... привела их к оврагу. Его заросшие кустами и жесткою травой склоны были дики и красивы. Из глубины оврага доносился сладкий и теплый запах донника, и виднелись там, внизу, его белые метелки. Над оврагом висел узенький мостик... За мостиком тянулась вправо и влево невысокая изгородь, и в ней, прямо против мостика, видна была калитка” [88, С.19]. Но калитка – заперта, и в усадьбу, если хозяин не захочет, не попасть: дороги не найти, дверь не открыть, через изгородь не перелезть.

Особенно отчетливы в романе приметы сновидческого образа мира. В усадьбу Триродова ведет темный подземный ход – лабиринт; сестрам почему-то трудно идти, странная усталость и тяжесть сковывают ноги; кажется, что целый век идут. И вдруг – открытая дверь, радость освобождения [88, С.29]. Метаморфозы испытывает и время: в магическом зеркале сестры видят себя седыми старухами, а затем вновь обретают молодость. После возвращения домой у сестер “полусонное настроение” [88, С.33], странная забывчивость.

Хронотипические образы, создающие жанровые установки, “коды”, также вписывают художественный мир романа в “филологическую реальность”.

Многие критики считают этот роман одним из наиболее слабых произведений Ф.Сологуба, отмечая его эклектичность. Хенрик Баран, тщательно проанализировав причины негативного приема “Творимой легенды” русской критикой 900-х годов, подчеркнул, что критиков раздражала, прежде всего, гетерогенная композиция романа (“бессвязность текста”), соединявшая сугубо – реалистическое, политически – злобобневное содержание с мистикой и фантастикой. Американский исследователь сделал вывод о том, что новаторская сологубовская проза (относительно свободно соединявшая разнородные блоки, что так характерно для модернизма XX века), ее новый художественный код, была слишком своеобразна, не под силу читающей публике, привычной к романам, выдержанным в канонах XIX века [91].

Синкретизм жанровых форм сознателен. Автор как бы пробует, примеряет для сотворения легенды разные формы, выражающие нечто необычное, странное: былички и рассказы о мертвецах – привидениях, фантастику, авантюрные элементы. В целом они складываются в причудливую арабеску, подобно тому, как Триродов, готовясь к путешествию на землю Ойле, смешивает в чаше, широкой, как мир, жидкости из флаконов странной формы, напоминающих химер Парижского собора [88, С.458].

Вместе с тем, присутствие пародирования и полемики по отношению к литературным образцам выражает понимание самой литературы как легенды о действительности. Так, например, Елисавета Рамеева напоминает “тургеневских девушек” волевой устремленностью к свободе, жизненным максимализмом (ее трагическая душа не для мелкого Петра). Однако в ней присутствуют также черты, которые были бы немислимы в героинях Тургенева. Елисавета – русская девушка эпохи первой революции – это одновременно и королева Ортруда, с ее противоречивым единством страсти и сладострастия, жажды жизни и жажды смерти. Это и антипод лунной Лилит, воплощение Солнца, и Ирония, противостоящая Лирике; одним словом, это образ-символ, не завершенный абсолютно, а имеющий тенденцию к бесконечному смысловому развертыванию.

Отсутствие полной завершенности в образах выдвигает проблему целостности внутреннего мира этого произведения.

В романе отсутствует сюжетная завершенность, в нем – два финала. Один – внешне победный – эффектное отбытие Триродова в оранжерею – летательном аппарате и избрание его королем Соединенных Островов. Второй – пребывание Триродова и Елисаветы на блаженной Ойле. Только там, на милых берегах светлого, голубого Лигоя, под светом Маира и семи тихих лун, почувствовали они, как прекрасен человек. Благодная царица над ними Лирика [88, С.459]. Но великая царица Ирония сняла покровы с мира, и обнажилась великая печаль, неизбежная противоречивость всякого мира, роковое тождество совершенных противоположностей. “И тогда предстала им третья, и последняя, и сильнейшая из богинь дивного мира, утешающая последним, неложным утешением, Смерть” [88, С.450]. Итак, один финал говорит о торжестве жизни, другой – о победе смерти, и оба – равноправны.

В движении событийного сюжета есть “белые места”, нарушение логической связи, непроясненность (например, происхождение богатства Триродова), незавершенные линии (оживление отца Матовых), побочные сюжетные ходы (история с ограблением монастыря). Такое развитие сюжета соответствует алогизму сновидения, “остранняет” художественный мир, подчеркивает его сконструированность.

Вместе с тем, в романе существует внутренняя целостность. Она наиболее отчетливо выявлена в движении лейтмотивов и в симметричной организации отдельных глав по отношению друг к другу, обнаруживающих формирующую, творящую волну автора. Каждый лейтмотив в романе воплощен в двух ипостасях: мажорной и минорной, утверждающей и отрицающей.

Все изображенное стремится к максимальной воплощенности и, вместе с тем, это образы грез, видения, сна. Отсюда, с одной стороны, скульптурные, эмблематические, яркие образы (розы тела, лазурное небо, палящий Змий и т.п.), а с другой – зыбкие и таинственные видения. В романе звучат две мелодии: громкая, патетичная (например, в начале произведения) и тихая, щемящая (“меланхолическое рокотание струн, тихие жалобы флейты”, [88, С.30]). Повествование состоит из декоративных, ярких картин (например: “Высокие сосны обстали вокруг этой лужайки так ровно, как стройные колонны великолепной залы. И над нею небесная синева была особенно яркою, чистою и торжественною. На прогалине было много детей разного возраста. В различных местах они сидели и лежали поодиночке, по два, по три. В середине десятка три мальчиков и девочек пели и танцевали...” [88, С.20]). Но помимо орнамента ярких эпизодов, за ним (или под ним) проступает тонкая ткань с едва заметным рисунком, передающая не экстатичное напряжение чувства и воли, а просветленное смертью страдание. Закладка в книге Уайльда, читаемой Триродовым, – бледно-зеленая, с легко намеченным узором [88, С.25]. Шумным школьникам противопоставлены “тихие дети” (оживленные Триродовым мертвые). Они смеются тихим – тихим смехом, “словно зашелестела, осыпаясь, листва по осени” [88, С.61]. Время “тихих детей” – не солнечный полдень, а ночь: в сладком и загадочном свете луны качаются они на качелях, возносясь и опускаясь [88, С.82]. И танец их совсем другой: “В печальных, неживых лунных лучах тихие дети вели в этом зале свой тихий, грустный хоровод. Такое легкое было движение их, что беглому взгляду цепь детей являлась неподвижною и неживою. Словно это был только ряд очаровательно – красивых поз, нарисованных кем-то на темном занавесе. Пройдет краткий миг, – и вдруг исчезнет, растает занавес, и другой возникнет на его месте. Те же на нем видны фигуры, только в несколько ином повороте. Бесконечным казалось это медленно – томное, жуткое кружение” [88, С.455]. Палящему Змию – Солнцу, “бешено – прекрасному” миру, где “ужас и восторг живут вместе” [88, С.31], противопоставлены ночь (милая, легкая, обвиняющая забвением), тихая вода. С образом ночи связан образ смерти. Усадьба Триродова называется “Навий двор”, Навья тропа ведет от нее на Крутицкое кладбище. Приходит к Триродову его первая, покойная, жена – лунная Лилит – и утешает, успокаивает.

Сон, смерть, любовь – “три сестры роковые” [88, С.218] – царят в романе. Любовь, неизбежно связанная со смертью, переходит в любовь к смерти.

Триродов внутренне раздвоен. Он страстно любит как жизнь, так и

смерть. Он обладает мощным интеллектом и гипнотической волей. Но не все подвластно его разуму. Многое доступно лишь интуиции, ясновидению. В земных пределах немало таинственного, мифологического: русалка у реки [88, С.110], в лесу – “лесные дива, под пенечками, под кусточками, под сухими листочками, – нежити лесные маленькие с голосочками шелестинными, с волосочками паутинными, – пряменькие и горбатенькие, – лесные старички, – последыши и попутники, – зои пересмешники в кафтанах зелененьких, – полуночники и полуденники, черные и седые, – жутики – шутики с цепкими лапками” [88, С.148].

Раздвоенность Триродова, его сила и бессилие отчетливы в эпизоде беседы с писателем Эммануилом Осиповичем Давыдовым. Триродов ждал его прихода с досадой и волнением – “как будто судьба идет” [88, 191]. Давыдов упрекает Триродова в том, что избранный им путь – ложный. Тот возражает с надменной сатанинской улыбкой: “Дерзок и труден мой замысел, но разве я один тосковал от уныния, тосковал до кровавого пота? Разве я один ношу в своем теле двойственную душу? и два соединяю в себе мира? Разве я один измучен кошмарами?” Мучения Триродова вызваны его попыткой жить на соединительной грани между жизнью и легендой, в точке их взаимопротекания. Итог сотворения легенды – отрицательный: “Нет чуда. Не было воскресения. Никто не победил смерти” [88, 183]. Давыдов – двойник, галлюцинация, alter ego самого Триродова, разрывающегося между Христом и Антихристом.

Легенда Триродова – это горестная, а не сладостная легенда. Об этом свидетельствует архитектоника главок, содержащих – каждая – все основные мотивы произведения (принцип стихотворного цикла). Каждая главак придерживается логики чередования трех тем: сон, любовь, смерть. Так, в первой главаке картина купания сестер дана как авторская легенда. Затем – сновидение – путь к усадьбе Триродова. Калитку открыл “тихий мальчик” со скорбным выражением в уголках рта. Сестры отгоняют от себя смутивший их “белый и странный” образ мальчика. Далее следует яркая, красочная картина солнечной поляны, громкого пения и веселого танца детей, их быстрого разговора. Затем сестры знакомятся с учительницей Надеждой Вещезеровой, чувствует какую-то странную грусть в ней. Обманчивая красота неверных земных переживаний, очевидно, могла возникнуть из тьмы. Снова на миг возникает тема “белого мальчика”. Завершается главак словами Надежды о необходимости вытравить хищное, звериное начало в человеке: “Мы его убьем, убьем”. Та же последовательность в развитии тем наблюдается в каждой главаке.

Вечное колебание между “да” и “нет”, приятием жизни и отказом от нее,

сочетание силы и слабости делают образ Триродова трагическим. Вряд ли правы исследователи [92], видя в нем победно – оптимистический пафос, подобно В.Воровскому, приписывавшему автору “развязный и игривый характер”, подобающий “неунывающему блондину” [93].

Триродов – автор усталый и тоскующий. В мире без Бога он сражается с Дьяволом и его слугами – мелкими бесами. Силой своей мечты он хочет преобразить жизнь в легенду, победив зло, но он одинок и слишком связан с земной реальностью. “Тихие дети” – это символ его души, смерть – единственная бесспорная ценность. Легенда не может быть сотворена. Но прелесть, “катарсис”, несет самый процесс творения легенды, основная черта которого – странный, “сумеречный” артистизм. Художественное творчество – это игра творящей силы с жизненной реальностью, а жизнь, в свою очередь, – это художественная игра между явью и сном, небытием и инобытием [88, С.455], жизнью и смертью. Можно согласиться с мнением И.Анненского и М.Волошина, относящих Ф.Сологуба к писателям, выразившим переживание бытийной драмы [94]. Символистская проза закладывает идеи, развитые позднее экзистенциализмом. Автор – творец стремится пересоздать мир, но очерчен магическим кругом своего внутреннего “я”. Эпический художественный мир становится носителем лирического переживания, объективированный герой уподоблен лирическому герою автора.

В дальнейшем Ф.Сологуб предпримет еще одну попытку преодолеть реальность “злого земного томленья”, “перешагнуть через свой страх перед темной бездной Не-Я”, выйти из тупика солипсизма. Из материала Не-Я в третьей фазе своего символизма попробует он сотворить легенду – о богочеловечестве и соборности. Однако при этом будут утрачены существенные особенности “сологубовского” образа мира, мира зыбкого, сумеречного, галлюцинаторного; становящегося, но не ставшего.

Роман “Заклинательница змей”: особенности “демократического символизма” Ф. Сологуба

Роман “Заклинательница змей”, опубликованный в 1922 году, отразил ироническое отношение писателя к социально – экономическому перевороту, совершившемуся в стране. Уравнительным идеям, абсолютизации классового подхода к личности Сологуб противопоставил идею “святой Руси”, незримого града Китежа как сокровенного духовного ядра нации. Старинный русский город Соноха стоит на Волге. Как и в пьесах А.Островского, великая река, ее просторы, ее приволье соучаствуют в судьбах героев. К.Бальмонт в эмиграции, в 1927 году, в очерке “Волга”

писал: "...скажешь "Волга" – и вот уже русское сердце плывет в неоглядности... Не волны ли это все одного и того же могучего потока, который совпал своим руслом, усеянным жемчугами, и шуршащим бисером, с глубоким руслом нашей таинственной русской души, которая сама себя никогда не понимает в своих безграничных порывах, но по которой, когда она сама себя растерзала и разметала, стали учиться мудрости все страны мира и ждут, чем себя еще явит эта безрассудная душа, слепая душа и всезрячая, с потемневшими зрачками, в себе укачавшими и Солнце, и Луну?" [95].

Действие романа разворачивается в 1900-е годы, не столько в Сонохте, сколько в фабричном поселке и в усадьбе самого фабриканта Ивана Андреевича Горелова, владельца фарфорового и кирпичного заводов. Семья Горелова – это "змеиное гнездо" при фабриках, вольготно живущее за счет прибавочной стоимости, производимой рабочими. Недовольство фабричных выливается в забастовку; в среде рабочих все шире распространяются новые идеи ("мир хижинам, война дворцам"). Хозяевам социальное неравенство представляется вполне естественным. Брат Горелова по матери Павел Иванович Баширов наставляет свою племянницу Милочку, сочувствующую рабочим: "Тебя, Милочка, удивляет, что одни богаты, а другие бедны и голодны? Но это же так просто! Одни из рода в род работают, учатся, накопляют культурные богатства, приносят пользу отечеству, оживляют местный край, а другие против всего этого могут выставить только свою физическую силу. Ты говоришь, что они тоже работают? Да, работают. Но ты учти таланты, наследственную культуру, приносимую стране пользу и многое другое" [96]. Для культурного купечества, как и для генерала из стихотворения Некрасова "Железная дорога", народ – "не создавать – разрушать мастера, // Варвары! дикое скопище пьяниц!" В насмешку Гореловы пригласили фабричных работниц полакомиться ананасом. Горелову казалось, что девушки не сумеют оценить изысканного вкуса ананаса, что им больше понравилась бы репа или морковь. Сын Горелова, Николай, с нетерпением ждал сцены "кормления зверей", думая, что девушки захватят ананас "прямо в лапы и съуют вместе с чешуйками кожицы" [96, С.281]. Но хозяева были разочарованы: ничего смешного не было, "девушки не жевали звериным обычаем, а ели как полагается". Горелов привык покупать любовь красивых работниц, но Вера Карпунина выбросила подаренный золотой в Волгу. Даже Ленка, бывшая нищая девчонка, а теперь цирковая наездница и веселая городская распутница, вынужденная продавать себя купцам Грабилиным и Шкуратовым, отказывается от подлого предложения инженера Шубникова обольстить Горелова, говоря, что проживет и без его подачек. Горелов был уверен в том, что умеет обращаться с рабочими, всегда сможет с ними поладить, подкупая

одних и продвигая других. Но забастовки он не предотвратил; явственно ощущает он “крушение той жизни, которой он жил, забвение всех истонченностей искусства и культуры и вторжение жизни первобытной, дикой, простой, грубой и по-звериному здоровой”; в шуме дождя слышатся ему “поспешные звуки беготни босых фабричных ребятишек”, которые скоро зашумят в его доме [96, С.387].

Последней, самой крепкой любовью полюбил Горелов фабричную красавицу Веру. Послушный приказанию “заклинательницы змей”, отдал Горелов Вере свои фабрики, лишив наследства сына – подлеца. Вера же мечтала, разорив “змеиное гнездо”, передать фабрики рабочим. Так должна была начаться новая, справедливая жизнь...

Однако сам Сологуб не верит, что с изменением экономики изменится и психология людей, исчезнут жадность и эгоизм. Он вовсе не идеализирует революционеров, как это кажется Б.Парамонову. Горелов предупреждает гордую красавицу, что “прибавочную стоимость только настоящий хозяин взять умеет. У товарищей она дымом по ветру развеется. Развалит дело твои товарищи...” [96, С.380]. Конторщик Пучков, ведущий с Милочкой разговоры о “рабочем вопросе” и о власти пролетариата, с самого начала представлен автором мало симпатичным: “красивый молодой человек с мечтательными глазами, которым странно и неприятно противоречил слишком легкомысленный галстук, розовый, с лиловыми крапинками” [96, С.269]. Малицын, большевик, “крепко нужный” для рабочих человек, предостерегает Веру от происков инженера Шубникова: “Перевертней пуше всего остерегайтесь. Пролетариату и капиталисты даже не такие злые враги, как эти господа хорошие, интеллигенты” [96, С.336], на что Вера думает: “А сам – то кто? Тоже господинчик хороший, и тоже не наш брат”. Расспрашивая Веру об отношениях с Гореловым, Малицын говорит с “лихорадочным, слегка чувственным возбуждением, с каким говорят о гнусностях и прелестях разврата пожилые люди, не вкусившие до пресыщения его приторных сладостей” [96, С.388]. Разочарованный рассказом Веры, он кисло замечает, что надо было не выбрасывать золотой в реку, а отдать в партийную кассу. Мать Веры возражает на уравнилельные идеи Малицына: “Не уравнил Бог леса, – так у нас говорят в простом народе. И в людях по человеку смотреть надо, кто чего стоит. Не всякий годится хозяином быть” [96, С.390]. Мудрая пожилая женщина не может согласиться и с мыслью о том, что все старое – “все начисто!” – надо на слом. Как отмечает Н.П.Утехин [97], уже сама гордая красота Веры, героини романа, ставит под сомнение мысль о нивелирующем равенстве. Горелов перед Верой выглядел неуклюжим толстяком, плебеєм: “Стройная и высокая, она стояла, как царица, переодетая, развенчанная, забывшая сама свое помазание, но не забывшая каждым своим движением опрокидывать чахлую

мечту о равенстве людей” [96, С.381].

Социальная несправедливость понимается Сологубом как частное проявление неизбежного зла земной жизни. Дьявольская сила установила всемирную власть золота. Другое проявление космического зла – искаленные личные судьбы. Любовь Николаевна, жена Горелова, любит профессора Абакумова, но так сложились обстоятельства, что тот женился на другой, а Любовь Николаевна вышла замуж за Горелова. Так и жили эти четыре человека, каждый своей жизнью, соединившись по ошибке. Автор пишет: “Может быть, и дети у них были бы иными, если бы злой враг рода человеческого не перепутал нарочно кольца их судьбы, похищенные у задремавших ангелов, которые в небесах обручали их души. Смущенные ангелы пытались потом поправить дело, и только одному Николаю враг успел вконец испакостить душу” [96, С.303].

Большинство обыкновенных людей – не важно, к какому социальному слою они принадлежат, – мелочны и пусты. Это люди без внутренней сущности, это личины, призрачные подобию, “симулякры”, по терминологии Жюль Делеза. Мир симулякров – мир хаоса, Псевдоса, то есть мир демонический [98]. Тамара, жена Абакумова, любила мужа, но “в этой любви много душевной пустоты, которую Тамаре надобно было чем-нибудь наполнить. Чувствовалось как бы одержание демоном, жаждущим плотской страсти и вошедшим в тело Тамары, чтобы насладиться утехами земной страстной жизни, такой телесной и завидной поэтому для бесплодного и унылого злого духа” [96, С.301]. Мифологизируя вроде бы вполне реалистически выписанную картину жизни, Сологуб обнажает за социальными личинами – бесовское, змеиное первоначало. Так, при описании сцены драки Елизаветы с горничной Думкой змеиный мотив сначала звучит как метафора (“Елизаветина злость обрадовалась случаю пока куснуть хоть Николая. Кислым голосом, запела, зашипела она на устах Елизаветы...” [96, С.318]), затем метафора начинает жить самостоятельной жизнью, конкретизируясь через другую метафору (“Елизаветина злость обрадовалась, предчувствуя хорошую поживу от Думки, и начала зеленеть и шершавиться, охорашиваясь под цвет крапивы. Выкидывая лиловато – желтые крапивные цветочки целыми пучками в зазмеившиеся Елизаветины глаза, она зашипела...” [96, С.318]. Змея, разросшаяся в крапивный куст, заслоняет человеческий облик Елизаветы. Мотив подчеркивается настойчивой аллитерацией, пропитывая ткань текста: “Николай меж тем продолжал жаловаться, жалиться ядом змеиным, очень окрепшим от внятной близости Елизаветиной родственной злости...” Наконец мотив обретает зловеще – гротескное воплощение: “Елизаветина злость, корчась от нетерпения, закричала сухим, крапивно – шуршащим голосом...” [96, С.319]. Вся милость и утонченность слиняла с Елизаветы, и она казалась

безобразной бабой. Дьявольские и звериные хари проглядывают из-под человекоподобных личин Николая и Шубникова, задумавших очередную подлость: Николай должен шантажировать собственную мать в надежде получить с нее деньги. В “паутинно – сером, мглистом полусвете” мезонина копошатся эти псевдолюди: “Тусклые обыкновенно глаза Николая разгорались. Почти видно было, как прыгают в них пепельно – красные чертенята злобы и алчности. По лицу его пробежали судороги низких страстей, и казалось, что челюсти его вытягиваются и что изо рта, вдруг опененного яростью, того и гляди высунутся волчьи клыки. Радуюсь быстрому успеху своих внушений, Шубников, посмеиваясь, метался по комнате. Недавняя неловкость еще не совсем оставила его, и была в его манерах, в нервных смешках, в бессмысленных гримасах, в нелепых ужимках и подергиваниях какая-то отвратительная смесь смущения и радости, неловкости и механической развязности. Когда он отошел в угол комнаты, между окном в сад и стеною, и, вихляясь омерзительно, принялся подпрыгивать и приплясывать, остро, быстро, но все же неловко подкидывая колени, он вдруг стал похож на одетую обезьяну... И теперь они оба стали похожи друг на друга, и оба они были как пара кривляющихся горилл” [96, С.298]. Далее при изображении Николая будет усиливаться мотив мертвенности и даже трупности. Его подлый советчик, Шубников, постоянно будет появляться в облике черта, но не Дьявола, а оперного Мефистофеля, причем утрированного до почти козлиного облика. Например, Шубников весь “измефистофельился”, явившись к Ленке, как всегда, с подлым предложением: “Шубников иронически искривил губы, сжал костлявой рукой свою козлиную бородку, чтобы она стала еще острее, изогнулся на стуле, положил высоко и остро ногу на ногу, локтем остроугольно оперся на острое колено, – всеми манерами придал себе такой необыкновенно мефистофельский вид...” [96, С.397]. Но зачастую он напоминает оперного же Лепорелло через час после испуга перед гробницей Командора. Ленкиной матери он прямо напоминает черта: “Ты только на рожу-то его погляди, на ухмылки его анафемские полюбуйся, да на весь его обычай на поганый, на хрюк-то его свинячий, на глум-то его скаредный обрати внимание, сделай милость. Тем только от черного и отличается, что хвоста да копыт нет...” [96, С.403].

На сером фоне таких псевдолюдей Сологуб выделяет крупным планом две фигуры, связанные роковым образом: Горелова и Веру.

Горелов всю жизнь любил себя свои наслаждения. Стремление к личному счастью считал основным законом жизни. Он работал для своего благополучия, наслаждался без боязни, был счастлив и весел. Был добр по расчету, из дальновидного эгоизма. Но в нем нет подлости и мелочности, это мощная, широкая натура. К Любе, жене, он всегда относился, как к тихому

ангелу, как к своей святыне. Он нежно любит дочь и презирает подлеца – сына. Таинственная сила приворожила его к Вере. Сологуб вовсе не осуждает гедонизма Горелова, напротив, его страсть – естественна и по своему героична: “ласковая теплота и мужественная сила, та таинственная и необъяснимая животворящая сила, которая возникает в темных глубинах и восходит, внезапная и неожиданная, и торжествует над слабостью и над временем” [96, С.231]. Страсть к Вере у этого человека, уже стоящего на пороге смерти, подобна восходящему солнцу, радости, надежде, мечте. В своем бескорыстном восхищении Верой Горелов величественен; не случайно Вера, получив в дар от Горелова фабрики, кланяется ему в ноги; жалость и уважение к Горелову рождает в ее душе чувство, странно похожее на любовь. Размах гореловской души, сила его страсти оттеняются “нерусской” сухостью и арифметической трезвостью его брата, Баширова. Поведение самого Горелова, охваченного страстью, уже не подчиняется голосу рассудка. Он испытывает и радость, и ужас; он отравлен пряным, но сладким ядом. Дионисийский восторг поздней страсти способна выразить только музыка: “Звуки рояля сквозь открытые окна дома внятно рассказали ему в нескольких тактах всю историю его жизни и втеснили в свое зыбкое течение все, чем отравлена душа, скука надоедливых повторений, суета и маета тщетных забот и трудов, сожаление о ряде совершенных ошибок, печаль о невозможном счастье, которого все еще жаждет страстное сердце, скорбь о невозвратно утраченном, горе отца, пустынное неверие и обманутая вера, робкая боязнь стерегущих бед, суетный страх мирских осуждений, лукавый стыд перед всякой тупоглазой ухмылкой, тоска грядущих предчувствий, непобедимый ужас, неожиданно воздвигающий сонмы грозящих призраков, отчаяние души, вдруг ставшей на краю невозможной бездны, томительное бессилие, гнетущее безволие, – все переливалось в нем, и он казался себе растронным в этой прозрачной, звучащей стихии” [96, С.413].

Мечта возвышает человека над обыденностью, тогда как здравый рассудок находится полностью в плену “преходящих моментов” жизни. Негодяй Шубников всегда подчиняет свое сознание эгоистическому расчету. Например, приехав к Ленке с предложением обольстить Горелова, Шубников один выпил весь ликер, чтобы “дорогая влага не досталась угрюмой девчонке, и “бытие, переслащенное бенедиктином, пересластило его сознание и окрасило его в цвет еще более золотой, чем проглоченный ликер” [96, С.405].

Еще более приближается к символу образ Веры. Эта фабричная работница напоминает царицу сказочной страны, олимпийскую богиню, весталку или раскольничью начетчицу, гордую Марфу Посадницу Новгородскую. Держится она легко и свободно, уверенно и спокойно. Кажется, что даже лесной мох теплеет под ее босыми ногами. Все движенья

ее радостны и легки. Вокруг нее словно очерчен золотистый солнечный круг, вне которого все меркнет в лиловой тени. Но во внешности героини этого романа присутствует, помимо солнечности и богоподобности, еще одна черта, которой не было ни у Людмилы Рутиловой, ни у героини “Творимой легенды”. Вера выглядит как “прирожденная русская крестьянка, одна из тех полевых Альдонс, в которых была влюблена суровая муза Некрасова” [96, С.278]. У нее сильные, красивые, загорелые ноги и руки ; в руке ее – васильки и тяжелая, полная белых грибов корзина. Она легко достает ведро из колодца, словно это для нее не труд, а божественная забава. Лейтмотивом образа Веры становится “золотозвнящий голос”, голос “тихий, густой, как золотой звон”. В Вере очень мало житейски – конкретных черт (может быть, только ее наивные, немного смешные слова, которыми она думает о Глебе, своем женихе). Это образ – эмблема “величавой славянки”. Но своеобразие сологубовской трактовки этого типа, воспетого Некрасовым, Чернышевским, Гл.Успенским, отчасти – Тургеневым, заключается в том, что красота Веры обречена на гибель. Оценить ее смог только Горелов, но и его настигает смерть. Вера словно предчувствует свою обреченность. В самом начале романа через сказочный мотив объясняет она Милочке свое положение: “Как в сказке говорится: направо пойдешь, дорогое себе потеряешь; налево пойдешь, головы не сносишь; прямо пойдешь,- назад не вернешься; на месте застоишься, в соляной столб обратишься; а назад повернешь, в болоте завязнешь” [96, С.270]. Вере не жалко жизни, как не жалко было выбросить золотой, но ей хочется перед смертью хоть на миг, хоть маревом, да просить [96, С.371]. Если Горелов стремился к радостям жизни, то Вера мечтает с своим кресте, о страдании – подвиге. Она создала себе легенду о своей чудесной силе заклинать змей и людей, подчинять их своей власти. Решив разорить хоть одно змеиное гнездо фабрикантов, Вера добилась своего – семейный покой и благосостояние Гореловых разрушены, но добилась этого ценой своей жизни, своего счастья, своей любви. Вера живет своей мечтой, как будто грезит наяву или в полусне, слушает “змеиные сказки”: “Воля ее была подчинена прихотливому воображению, распаленному жаждой высокого дела”. Мрачно бывает мерцание ее глаз [96, С.360], ей “страшно и радостно”, вся она – словно пламенный “черный ангел” [96, С.365]. В романе нет однозначной оценки того, что сделала Вера: подвиг это или безумие, ошибка или истина. Автору важно показать, как силен человек, увлеченный пламенем мечты. Вера очаровала змея, но она и сама очарована “высоким змеем”. Ее бедная душа в плену сладостной мечты; она погибнет, но все же она права, хотя мечта ее становится “чудовищной химерой... яроглазой, стремительнокрылой химерой” [96, С.383]. С наибольшей полнотой авторская позиция выражена в словах Разина, благословляющего Веру:

“Милая, мечта обманывает человека и приводит его не туда, куда он хотел пойти. Но мечта всегда правее разума, и всегда человек должен слушаться ее, идти за ней, исполнять волю того, кто умеет чаровать, как мы, люди, не умеем. Земная жизнь наша – трудный и темный путь в великой пустыне мира, и благословение Бога над тем из нас, кому дана мечта, кого ведет мечта. Даже и погибая, он счастлив, – он видел то, чего другим не дано видеть, он отмечен печатью высокого избрания” [96, С.364]. Если жизненный порыв Горелова с наибольшей полнотой передавала музыка, то скорбный и пламенный подвиг Веры запечатлела белая фарфоровая статуэтка, ее талисман, знамение ее судьбы: молоденькая нагая девушка, с красивым и суровым лицом, напряженно смотрит на замороженную змею, обвившую ей руку; но и сама она очарована чьим-то заклятием [96, С.363].

Итак, в паутинном мире повседневности живут не-люды, “мелкие бесы” Николай и Шубников. Яркие волевые герои – мечтатели Горелов и Вера одержимы демоническим горением, высокой страстью, но обречены на гибель. Еще более высокую ступень в иерархии персонажей романа занимают образы, осиянные светом неземной благодати и святости: Разин и его дочь Валентина, девочка четырнадцати лет. Разин – учитель жизни, к нему идет за советом Вера, решаясь на свой подвиг. Это очень зыбкие, едва намеченные образы, явно “не от мира сего”, Разин живет в доме, окруженном тихим, словно зачарованным, садом. Здесь все естественно и гармонично, как в земном раю. Девочка, бронзово – солнечная от загара, с чистым, мелодичным голосом, кажется Вере добрым ангелом. Валентина говорит Вере, что чудеса творит человек – человек Христос Иисус, и тихо, но настойчиво просит: “Сестрица, милая, веруй в Человека Христа” [96, С.357]. Разину план Веры передать фабрики в руки рабочих кажется ошибочным, ибо тогда вместо одного крупного капиталиста появится тысяча мелких, и трудно будет учесть, что из этого выйдет. Природа человека не изменится так быстро. Средство против зла, утверждает Разин, только одно – “братский и христианский союз для объединения труда и распределения земных благ” [96, С.361]. Слушая Разина, Вера чувствует себя так, точно “вся она пламенная и легкая и возносится высоко над землей” [96, С.364]. Разин живет обособленно от людей, его сад отделен и от города, и от фабричного поселка, но о нем знают и в него верят. Ленка шепотом сообщает Милочке, что только Разин видит в святой день град Китеж на их Светлом озере и слышит святой благовест.

Таким образом, каждый из персонажей романа – вполне конкретный социальный тип (фабрикант, работница, революционер, ученый), но за временным, явленным, Сологуб обнаруживает вневременную сущность. Каждый образ определен и однозначен, даже тяготеет к эмблеме или аллегории. В процесс мифологизации отдельный образ втягивается, только

будучи соотнесенным со всей системой образов, построенной по иерархическому принципу восхождения от уровня низшего к высшему. Шубников, Николай полностью существуют в житейском, скучном и злом мире. Это псевдолюди, недочеловеки, почти неотличимые от животных архетипов шакала, волка, гориллы. Вера и Горелов – бедные пленные души земной жизни, но вознесенные пламенем страстной мечты. Разин – почти сверхчеловеческий образ: “Он улыбался печально, и в заходящих лучах солнца его улыбка казалась благостной, а седина его бороды приобретала янтарный оттенок послезакатных облаков” [96, С.362]. Каждый отдельный образ сам по себе может быть воспринят как реалистический; символическая картина мира выстраивается из совокупности всех образов. Важность именно системы и образов как целостности подчеркивается, во-первых, неизменностью, статичностью отдельных персонажей, во-вторых, однородностью речевой организации повествования, когда в речи отдельных героев, наряду с индивидуальной лексической и интонационной окраской, открыто присутствует собственно – авторское слово. Так, одними и теми же словами говорят о Вере автор – повествователь, она сама [96, С.382,384], Горелов [96, С.386], Разин [96, С.363], варьируя один и тот же змеиный мотив, придавая ему восточно – библейский колорит.

Третьим и важнейшим средством мифологизации вполне реалистической картины жизни является пейзаж. Только образы природы в этом романе сохраняют принцип символистской многозначности и текучести, только они недосказаны до конца и загадочны.

Довольно редко пейзаж выполняет социально – характерологическую функцию. Так, в самом начале романа Ленка говорит о городе: “...Сонохта все та же, ленивая да сонная. Пуховиками обложилась, пирогами объедается, распевы нищих слушает, – рвани да голи по-прежнему много” [96, С.267]. Также редко через пейзаж передается психологическое состояние героя, например, сумятица противоречивых чувств в душе Горелова: “Неровная, тяжелая работа сердца, быстрый бег коляски, настойчиво быющийся в лицо теплый, тревожный ветер, извивы Волги, пешеходы и проезжие, неприятная пыль из-под колес встречников, вскрики и всеми ребятишек в перелесках, сухой шорох колосьев, внезапное карканье ворон, и резкий клекот ястреба над двором попутной усадьбы, и бабий испуганный и злой крик, все привычное и все странно – новое, волновало и томило” [96, С.412].

В большинстве случаев пейзаж автономен от героя и непосредственно выражает авторский миф о мире, прежде всего, благодаря системе устойчивых лейтмотивов, сплетенных из образов-символов: солнце, луна, сад, ручей, лес, река.

Настойчиво повторяет автор одну деталь облика Веры – ее золото – звенящий голос. Вера – солнечная Ева, заклиная змея, исполненная

земной и мятежной страстной силы. У нее загорелое лицо, ворот сорочки испещрен солнечными лучиками [96, С.285], на нее падают лучи солнца, “темно – рыжие волосы ее были пламенны в багровом сквозь тяжелый воздух земли свете закатного солнца” [96, С.364]. Но Вера – сама заворожена мземом, это мечтательница, лунная Лилит. Луна чарует, успокаивает и пророчит смерть. Собираясь первый раз на ночное свидание с Гореловым – собираясь “донести свой крест” – Вера ведет полупрощальный разговор с Глебом. Они плывут в лодке по Волге: “Ночь светлая, лунная была, теплая, молчаливая. Полная луна над лесами левого берега Волги стояла невысокая. Казалось, луна медлит всплыть выше по небосклону, отойти далеко от милой земли, от мглистой долины... Свет луны словно был слит с легкими мглисто – серебристыми мерцаниями...” [96, С.368]. Вера просит жениха любить и верить, даже когда весь свет отвернется от нее, и ее голос словно взлетает из мглистой полутьмы земной к луне внимательной и чуткой; луна смотрит ей прямо в лицо [96, С.370]. Сразу вслед за этим Вера отправляется в сад Горелова, переходит ручей, ров, ограду сада. Лицо ее мрачно, она усмехается злобно и уверенно: ведь она идет заклинать змея. И снова ее сопровождает луна: “На песочных дорожках, на густо разросшихся кустах лежал ровный, ясный, неяркий и все же волнующий и тревожащий свет полной луны. Он был такой настойчивый, чуткий и внимательный, как будто это кто-то странный и чужой непомерно ясными глазами неотступно смотрел на землю” [96, С.373].

Антитеза “солнце – луна” тесно связана с другой оппозицией: “Огонь – вода”. Упомянувшийся выше очерк “Волга” К.Бальмонт начинает эпиграфом из Гераклита: “Души из влаги воскурются”. “По Гераклиту, – пишет Бальмонт, – в духовном мире являющаяся триада – Жизнь, Сон, Смерть – дополняется в мире телесном собственной троичностью – Огонь, Вода, Земля. Огонь – вечно живой, Земля – смертное успокоение, Сон- Вода, Влага – Дремота. Но из влаги исходит воскурение, дымится пар, воспаряют тучки, собирается гроза, в грозе откровенье огня, круговращенье живой жизни, из влажных волн дремоты воскурятся вещие сны, на зыби сна – сновидения, обручающие нас с Вечностью... Вода – зеркало красоты, вечно созидающейся в нашей неистощимой, неисчерпаемой Вселенной” [99]. Общесимволистский миф о воде, связанной с луной, сновидением, грезой, чарой, воплощает и Сологуб. Волжский пейзаж часто подернут дымкой, выдержан в серебристых и жемчужных тонах, он размывает перспективу, направляя взгляд вдаль, от земли к небу: “Стало немного пасмурно; небо ожемчужилось сплошным облачным налетом; воздух был тих, чист и влажен; Волга и весь простор за ней и перед ней удивительно тлели прозрачным паром; ветер налетал на серебристую листву двух старых бальзамических тополей, и они показывали то бледную, то темно-зеленую сторону своих

широких, яйцевидно – ланцетных листьев. И все было, как игра и музыка стихий в саду блаженных теней, и вся эта дивная гармония была устроена белокрылыми сероглазыми ангелами северного лета словно нарочно для того, чтобы в это сладостное очарование вливались гнусные слова двух тупоглазых и тупоголовых мерзавцев (Николая и Шубникова – Н.Б.)” [96, С.293-294]. Волжский пейзаж вносит покой и доброту в озлобленную душу Милочки: “Над Волгой стлался легкий туман, и потому закат казался дивным сновидением. Долина смиренная волжская опять предстала Милочке странною блаженных. Матово – мгlistый туман иногда словно поблескивал крохотными, влажными, серебристыми искорками. С Волги слышна была внятная грустная тишина, похожая на далекий колокольный звон” [96, С.338]. Если “сероглазые ангелы” лета воспринимаются в первом описании просто как поэтическая фигура, то ореол святости во втором описании вполне отчетлив: сквозь теплую и нежную пелену видения рисуются невидимые кресты церквей и слышится неслышимый колокольный звон.

Наконец, пейзаж может становиться окном в иной мир, “чудесно сливающийся с этим зримым миром дневного скучного бывания”: “Шире становятся тогда широкие просторы, и яснее ясные дали, и зеленее зеленые долины, и милая, родная Волга жемчужно – мгlistой дымкой навлекает на себя очарование вечно текущей реки блаженного рая, реки, где вода живая струится в счастливой долине, упоенной вольным легким воздухом безмерного пространства” [96, С.298-299]. И сквозь голубую дымку мерцают золотые главы церквей в Сонохте, серебрятся белые стены, доносится по воде тихий звон, – и Сонохта уже – не пыльный купеческий город, а сам святой град Китеж.

Образ Веры, сам по себе очень устойчивый и определенный, скульптурно – эмблематичный, отчасти теряет заданность, попадая в окружение пейзажных образов. Вера и “солнечная”, и “лунная”; она связана с матерью – землей (васильки в руке, березка за спиной, мягкая пыль под ногами или мох) и с рекой, ручьем, росой. Ее мечта дерзновенна и, может быть, ошибочна, но она возносит ее над пошлой обыденностью. Вера – заклинательница змей, но сама во власти змеиногo очарования. Ее порыв утверждает любовь и жизнь, но неизбежно влечет за собой смерть. Но, в конечном счете, Вера права, и дерзновение ее прощено Тем, учителем, кротким и мудрым [96, С.363]. Неслучайно, когда Вера говорит о том, что фабрики перейдут к рабочим, она “мечтательно взглядывается вдаль”, а голос ее – “тихий, густой, как золотой звон” [96, С.335].

Символично имя героини: вера – основа национального характера, считает Сологуб. Мечтает Вера, и по-своему мечтает автор, что духовная основа русского народа не погибла совсем, а лишь скрылась под водой, как скрылся град Китеж, спасаясь от нашествия монгольских орд. Но Волга

вечна, и древний город Сонохта сквозь мгlistую даль радостно и переливно блистает на солнце золотыми главами многочисленных церквей.

Итак, на стадии “демократического” символизма Ф.Сологуб приходит к идее соборности и религиозной народности, побудившей его обратиться к китежской легенде и своеобразному мифу о Волге как воплощении русской души. В стихотворении “На Волге” Сологуб говорит об этой реке – а не о реке Лигой на земле Ойле – как своей духовной родине:

*Плыву вдоль волжских берегов.
Гляжу в мечтаньях простодушных
На бронзу яркую лесов,
Осенней прихоти послушных.*

*И тихо шепчет мне мечта:
– Кончая век уже недолгий,
Приди в родимые места,
И догорай над милой Волгой...*

Но, так же, как это стихотворение приводит на память осенние тихие пейзажи Нестерова, проникнутые “святой грустью”, так и китежская легенда в романе “Заклинательница змей” своей декоративностью (эмблематичностью) образов и музыкальностью лейтмотивов навевает “оперные” ассоциации с Н.Римским-Корсаковым. Роман слишком схематичен, слишком многое сказано “в лоб”. Символы тяготеют к аллегориям. Идея “человека Христа” придает слишком умиротворенный, не сологубовский, пафос авторской концепции. Для сравнения напомним близкое по содержанию, но неизмеримо более страстное стихотворение М.Волошина “Китеж”, написанное 18 августа 1919 года, во время наступления Деникина на Москву:

Китеж

*Вся Русь – костер. Неугасимый пламень
Из края в край, из века в век
Гудит, ревет... И трескается камень.
И каждый факел – человек.
Не сами ль мы, подобно нашим предкам,
Пустили пал? А ураган
Раздул его, и тонут в дыме едом
Леса и села огнищан.
Ни Сергиев, ни Оптиная,, ни Саров
Народный не уймут костер:
Они уйдут, спасаясь от пожаров,*

На дно серебряных озер.
 Так отданная на поток татарам
 Святая Киевская Русь
 Ушла с земли, прикрывшись Светлоярм...
 Но от огня не отрекусь!
 Я сам – огонь. Мятаж в моей природе,
 Но цепь и грань нужны ему.
 Не в первый раз, мечтая о свободе,
 Мы строим новую тюрьму.
 Да, вне Москвы – вне нашей душой плоти,
 Вне воли медного Петра -
 Нам нет дорог: нас водит на болоте
 Огней бесовская игра,
 Святая Русь покрыта Русью грешной,
 И нет в тот град путей,
 Куда зовет призывный и нездешний
 Подводный благовест церквей.

 Они пройдут – расплавленные годы
 Народных бурь и мятежей:
 Вчерашний раб, усталый от свободы,
 Возропцет, требуя цепей,
 Построит вновь казармы и остроги,
 Воздвигнет сломанный престол,
 А сам уйдет молчать в свои берлоги,
 Работать на полях, как вол.
 И, отрезвась от крови и угара,
 Цареву радуясь бичу,
 От угольев погасшего пожара
 Затеplit яркую свечу.
 Молитесь же, терпите же, примите же
 На плечи крест, на выю трон.
 На дне души гудит подводный Китеж -
 Наш неосуществимый сон.

[100]

В романе Сологуба много говорится о пламенной мечте, но доминанта, основа художественного мира – жемчужно – мглистые волжские пейзажи. Как говорит о себе Вера: “В сердце много огня, да на мой огонь у жизни вода холодная” [96, С.371]. Иронически отзывался Г.Чулков о сборнике Сологуба 1922 года “Соборный благовест”. Солипсист Сологуб восклицает:

Охвачен трепетным смятением,
 Забывши тесный мой шалаш,

Спешу к проснувшимся селяням,

Твержу: – Товарищи, я – ваш!

Хотя позиция Сологуба совсем не совпадает с большевистской доктриной, но, видимо, идеи общественности, однозначное принятие Христа, социальные мотивы “не составляют главного и характерного для поэзии Сологуба”, как заметил Г. Чулков. По мнению критика, Сологуб “оставался поэтом одиноким, меланхоличным, острым, ироничным и замкнутым в себе, одним словом – декадентом” [101].

В романе “Заклинательница змей” обнаруживаются свойственные символизму черты: метаисторизм, мифологизация действительности, эйдетический принцип в строении образа (восхождение от эмпирического облика – явления к первосущности, эйдосу – смыслу). Но из художественного мира исчезло то, без чего символизм невозможен – реальное присутствие чудесного. В романе есть необыкновенное (например, богоподобная красота Веры), но нет таинственного, Автор – всезнающий повествователь, абсолютно вненаходимый художественной реальностью – не оставляет места для антилогии. Смысл однозначно выражен, закрыта зыбкая, но манящая вдаль перспектива смысловых возможностей. Текст завершён эффектной (чересчур!) сценой трех финальных убийств; возможность непрерывного со-творения “змеиной легенды” отсутствует. В том, что роман менее художественно совершенен, виновато нарушение системности принципов символизма, но не социальная тематика сама по себе. В том, что общественная и злободневно – политическая идея не противопоставлена символизму, убеждает прекрасный рассказ Сологуба “Рождественский мальчик”, опубликованный в декабре 1905 года. В рассказе отразились страшные и беспощадные дни, когда вооруженные люди убивали безоружную толпу, когда казаки не щадили даже детей, когда над страной носилось “сладостное веяние свободы” – великая мечта. Кровавое воскресение, запечатленное Сологубом, явилось началом первой русской революции: “Созрело негодование, и в его бурном дыхании отогрелась нежная надежда, так долго таившаяся под равнодушным и беспощадным снегом” [102]. Конкретно-исторические события рассматриваются как эпизод в извечной борьбе надежды и отчаяния, божественной свободы и дьявольской несвободы. Реальность сплетается с мифом (жанр рождественской сказки определен уже названием рассказа), объективное – с субъективным видением и грезой, потому что то, что переживала вся страна, спроецировано в состояние души отдельного человека. Герой рассказа (Пусторослев) – одинокий, бесконечно усталый от ежедневной работы для революционного “дела” человек. Ему так хочется отдыха, уюта, семьи. Хочется услышать детский лепет и смех в квартире. Его желание исполняется. По вечерам, в полудреме, то ли во сне, то ли наяву, он

начинает слышать чьи-то легкие, тихие шаги. Проходят дни, желание Пусторослева увидеть маленького посетителя крепнет, и вот призрак является – “мальчик, лет десяти на вид, весь белый, тонкий и сияющий. На бледном, точно неживом лице жутко мерцали черные, страшно глубокие глаза. Одежда странного покроя, вся белая, открывала тонкую, длинную шею, и открыты были выше колен стройные, тонкие ноги. И весь он был спокойный и словно неживой, и только черные на бледном лице глаза жили и настойчиво вопрошали” [96, С.332]. Казалось бы, чудесный посетитель – лишь галлюцинация усталого человека (“Бедные, расстроенные нервы”, – думает Пусторослев). Но в рассказе есть и другое объяснение, которое дает поэт – декадент Приклонский. Вся природа проникнута страстным желанием не только быть, но и сознавать себя. “Маленькие домашние нежити” – это те существа, те духи, которые жаждут вочеловечиться, воплотиться. Нежный голос белого мальчика тоскует: “Если бы я жил!” И может быть, усыновленный Пусторослевым вскоре мальчик Гриша, странно похожий на того, ночного и таинственного, это воплотившаяся мечта не Пусторослева, а того “рождественского мальчика”? Хотя Приклонский предупреждает, что существа из мира иного реализуют только возможности того, что заложено в самом Пусторослеве, но жизнь Гриши свершилась без ведома Пусторослева, помимо его воли (мальчик погиб 9 января, зарубленный казаком).

Зыбкая граница между реальным и ирреальным, объективно – существующим и галлюцинаторным, “этим” и “тем” миром постоянно нарушается. Между ними нет иерархии, они симультанны, сосуществуют на равных (“Земное не ниже и не хуже небесного”, – говорит поэт – декадент). Легкий, маленький фантом возникает из одного места на стене – самого обыкновенного на невнимательный взгляд. Узор обоев ничем не отличался, “но было какое-то странное и значительное выражение в этих зеленоватых странных цветах” – странное, если долго всматриваться в них. Самый обыкновенный зимний день – но промелькнул “кратко и жутко”, на Невском “украдкой” зажигались фонари, и “свет их был ясный и беспокойный”. Таинственный мальчик – фантом, образ из сновидения: он слишком тихий, белый, легкий, как ветерок. Но он говорит совсем обыкновенные земные слова, а потом воплощается в сироту Гришу, “простого и обыкновенного мальчика, с самыми простыми мальчишескими затеями и интересами”. Но у него бледное и прекрасное лицо с черными пламенными глазами, да и сам он помнит, что уже был у Пусторослева – “во сне”. Мальчик из иного мира, “близкого и вечно загадочного”, вступает в наш мир, изменяя состояние Пусторослева, в котором исчезают тоска и усталость, душа наполняется восторгом и жаждой святой борьбы. Однако и наш мир влияет на пришельца – он гибнет на улице: “Над детским трупом быстро мчались всадники” [96, С.342]. Пусторослев снова остается один, со своей тоской, втянутый в

ежедневный труд до подвига, но все еще без восторга. Белый мальчик исчез, словно его и не было. Но проходит год, снова приближается рождество. Пусторослев ждет, он знает, что Гриша снова придет, он уже слышит его шаги. Рассказ написан к годовщине 9 Января и одновременно – на Рождество. Финал многозначен: может быть, снова усталость сменится надеждой и вспыхнет новая борьба; может быть, снова явится в наш мир белый ангел или возродится (воплотится) Христос?.. Во всяком случае, финал рассказа не подводит черту, а размыкает текст в длящуюся жизнь. Вместе с тем, надежда в рассказе неотделима от отчаяния. Аскетичная цветовая гамма носит явно символический характер. Из холодного дня и серых сумерек (серый – символ присутствия дьявола в повседневности) возникает весь белый мальчик, но гибнет он от казаков с “красными, свирепыми и тупыми лицами”. Если соотносить образ мальчика с родившимся Христом, то это поистине “кровавое” воскресение! Гриша снова придет, и они с Пусторослевым “вместе пойдут” и “вместе умрут” [96, С.342]. Счастливая рождественская сказка, соприкоснувшись с земным бытием, становится страшной легендой. Белый цвет – символ не только чистоты и гармонии, но и смерти. Снова страна покроется “равнодушным и беспощадным снегом”. Но может быть, смерть следует воспринимать как очищение, как освобождение из земного плена? Ведь белый цвет мальчика – сияющий...

Таким образом, все в художественном мире рассказа не поддается однозначному истолкованию, все существует одновременно как объективное и субъективное, историческое и вневременное, физическое и трансфизическое; любое “да” может быть истолковано как “нет”. Отсутствует и единая фиксированная точка зрения на события. Форма безличного повествования диффузно соприкасается с несобственно – прямой речью. Так, первая фраза (“Пусторослев наконец остался один”), дистанцирующая повествователя от героя, сменяется затем несобственно – прямой речью, где субъект сознания – сам герой (“Сколько усталости! Целый день встреч и разговоров. Жгучие, волнующие темы. Заботы и хлопоты о деле, которое так взяло все время. Так взяло все время, что теперь, в минуту отдыха, вдруг не хочется думать о нем...”). Но затем точка зрения снова перемещается к автору, который со стороны рисует портрет героя (бледное лицо его на темно-красной подушке кажется особенно бледным). Затем снова – несобственно – прямая речь (воспоминания героя о сибирской ссылке), и так без конца сменяются зоны автора и героя. В результате вопрос о том, был ли ночной призрак в действительности или это только галлюцинация героя, становится неразрешимым. С другой стороны, сам Пусторослев объясняет все усталостью, интерпретирует свое приключение в духе декадентской литературы, рассказывая о нем Приклонскому (может

быть, Пусторослев – сам писатель и в этом качестве – alter ego Сологуба?). Поэт Приклонский подан в рассказе весьма иронично (“развинченная походка”, “странные, опьяненно – веселые и невнимательные глаза”, но ведь и сам Сологуб – “поэт – декадент”, и то, что говорит Приклонский о сосуществовании реального и ирреального миров, выражает сологубовский миф о мире. Может быть, он мистифицирует Пусторослева, но может быть, открывает ему истинный смысл происшедшего. Тональность его высказываний неопределенна (ирония? мистификация? сокровенное знание?) и отчасти совпадает с тоном безличного повествователя.

Гибкость субъектной организации повествования исключает возможность “готового” окончательного авторского суждения о том зыбком, таком знакомом и таком таинственном мире, который воссоздан в рассказе. Читатель погружается в атмосферу “творимой легенды”, творит ее вместе с героями и автором. Эпический по содержанию рассказ “лирически” воздействует на читателя, погружая его в то состояние очарованности, легкого головокружения, которое испытывает Пусторослев от чудесной близости иного, “страшного и желанного”, мира.

Роман “Заклинательница змей” воздействует на читателя в чисто “эпическом” качестве. Текст романа не становится для читателя предметом творческой игры воображения.

* *

*

Символистские романы Ф.Сологуба осмысляют реальную, современную писателю жизнь России. Жизненная правда этих романов заключается в отражении психологии современного одинокого человека, находящегося в состоянии абсолютного отчуждения от мира и людей, переживающего ситуацию “духовного подполья”. Выдвижение на первый план психологического состояния героя – солипсиста привело к изменению родовой природы жанра романа. Сологубовский “роман сознания” строится на взаимообратимости эпического и лирического начал.

Сосредоточившись на соотношении Я и Не-Я, Сологуб не углубляется в структуру Я, но мифологизирует его. Преодоление “земного томленья” (извечного царства дьявола) возможно только в процессе “творения легенды”, пытающейся подчинить мир Не-Я, сделать его материалом для творческой игры. Однако такое преодоление всякий раз оказывается иллюзорным.

В своих романах Сологуб впервые последовательно применил эйдетический принцип в строении образа, что обусловило символизацию всех элементов художественного мира и текучесть, динамичность всей

структуры романа в целом.

Солипсизм героев Сологуба не привел к освобождению и самоутверждению личности. “Творимая легенда” никогда не станет объективной реальностью. Дальнейшее развитие символистского романа будет связано с разработкой психологического анализа мифологически – понятой личности, с установлением связей между Я и Не-Я, с поисками веры и надежды.

Библиографические ссылки

1. Сологуб Ф.Я. Книга совершенного самоутверждения // Сологуб Ф. Творимая легенда. СПб.;М., 1991. С.148.
2. Там же. С.145.
3. Там же. С.150.
4. Цит. по: Русская поэзия “серебряного века”: 1890-1917: Антология М., 1993. С.202 .
5. Великовский С. В скрещении лучей: Групповой портрет с Элюаром. М., 1987. С.84.
6. Smaga J. Fiodor Sologub; Paul Verlain // Цит.по: Багно В.Е. Федор Сологуб – переводчик французских символистов // На рубеже XIX и XX веков. Л., 1991. С.163.
7. См. напр.: Личность в XX столетии; Анализ буржуазных теорий. М., 1979. С.164-173.
8. Волынский А.Л. Ф.К.Сологуб // Сологуб Ф. Творимая легенда. П. М., 1991. С.221.
9. Сологуб Ф. Поэты – ваятели жизни // Сологуб Ф. Творимая легенда. СПб.-М., 1991. С.210-211.
10. Русское богатство. 1907. N 12. С.175.
11. Горнфельд А.Г. Федор Сологуб // Русская литература XX века. Ч.1. Т.П / Под ред. С.А.Венгерова. М., 1916. С.15.
12. Цит. по: Сологуб Ф. Неизданные фрагменты // Новое литературное обозрение. 1993. N 2, С.157.
13. Перцов П.П. Литературные воспоминания. 1890-1902. М.-Л., 1993. С.233-234.
14. Кранихфельд В.Ф. Сологуб // Вершины. Сиб., 1909. С.172; Новополин Г.С. Порнографический элемент в русской литературе. СПб., 1909. С.180; Абрамович Н.Я. Образы сатанизма. М., 1913. С.126.
15. Парамонов Б. Новый путеводитель по Сологубу // Звезда. 1994. N4. С.201.
16. Павлова М.М. Из творческой предыстории “мелкого беса”: Алголагический роман Федора Сологуба // De visu. 1993. N 9. С.52.
17. Минц З.Г. Блок и русский символизм // Ал. Блок: Новые материалы и исследования. Кн.1. М., 1980. С.119.
18. Соболев Л. О Федоре Сологубе и его романе // Ф.Сологуб. Творимая легенда. СПб.-М., 1991. С.265-266.

19. Ф.Сологуб. Творимая легенда. СПб.-М., 1991. С.155. Далее страница указывается в скобках в тексте работы.
20. Волынский А.А. Ф.К.Сологуб // Ф.Сологуб. Творимая легенда. СПб.-М., 1991. С.221
21. Там же. С.235.
22. Там же. С.254-255.
23. Там же. С.252.
24. Там же. С.251.
25. Там же. С.232.
26. Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993. С.303.
27. Там же. С.304.
28. Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX в. // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С.270.
29. Анненский-Кривич В.И. Две записи // Сологуб Ф. Творимая легенда. СПб.-М., 1991. С.255.
30. Старикова Е. Реализм и символизм // Развитие реализма в русской литературе. Ч.III. М., 1974. С.181.
31. Минц З.Г. О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов // Зап. Тарт. ун-та. 1979. Вып.459. С.108.
32. Ерофеев Вик. На грани разрыва: “Мелкий бес” Ф.Сологуба на фоне русской реалистической традиции // Вопросы литературы. 1985. N2.
33. Ильев С.П. Русский символистский роман. Киев, 1991. С.36-37.
34. Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX в. С.271.
35. Утехин Н.П. Альдонса и Дульцинея Ф.Сологуба // Сологуб Ф. Мелкий бес. Заклинательница змей. Рассказы. М., 1991. С.9.
36. Лосев А.Ф. История античной эстетики. М., 1974. С.224-225, 262.
37. Делез Ж. Платон и симулякр // Новое литературное обозрение. 1993. N5. С.48.
38. Минц З.Г. К проблеме “символизма символистов” // Труды по знаковым системам. Тарту, 1987. В.XX. С.114-115.
39. Ерофеев Вик. На грани разрыва. С.157-158.
40. Сологуб Ф. Мелкий бес. Рассказы. М., 1989. С.196. Далее страница указывается в скобках в тексте работы.
41. А.Соболев отмечает также идеологическую и биографическую близость Передонова и лирического героя поэзии Сологуба, ссылаясь, в частности, на обнаружение культа босых ног в одном из фрагментов, не вошедших в окончательный текст романа // Сологуб Ф. “Мелкий бес”: Неизданные фрагменты // Новое литературное обозрение. 1993. N2. С.157-158.
42. Сологуб Ф. Собр. соч.: В 20 тт. СПб., 1907-1913. Т.10. С.140.
43. Там же. С.144.
44. Там же. С.148.
45. Лермонтов М.Ю. Соч.: В 6-ти тт. Т. IV. М.-Л., 1955. С.411.
46. Кьеркегор С. Страх и трепет. С.287.
47. Ерофеев Вик. На грани разрыва. С.155.

48. Ильев С.П. Русский символистский роман. С.40.
49. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С.185.
50. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976. С.172; Минц З.Г. Лирика А.Блока. IV. Тарту, 1975.
51. Ерофеев Вик. На грани разрыва. С.157.
52. Горнфельд А.Г. Федор Сологуб. С.47.
53. Там же. С.48.
54. Мысль о том, что Сологуб во многом преодолевает границы символизма, предвосхищал авангардизм, высказана в работе Denissoff N. Fedor Sologub. 1863-1927. / Р., 1981.
55. Шестов Л. Избр.соч. М., 1993. С.287.
56. Там же. С.323.
57. Розенталь Ш., Фоули Х.П. Символистский аспект романа Ф. Сологуба "Мелкий бес" // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. СПб. 1993. С.19.
58. Шестов Л. Избр.соч. М., 1993. С.167-168.
59. Там же. С.170.
60. Лосев А.Ф. Конспект лекций по эстетике Нового времени: Романтизм // Литерат. учеба. 1990. N 6. С.142.
61. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976. С.297.
62. Линков В.Я. Мир и человек в творчестве Л.Толстого и И.Бунина. М., 1989. С.112.
63. Там же. С.114.
64. Спивак Р.С. Бунин и его зарубежные истолкователи // Русская литература в оценке современной зарубежной критики. М., 1973. С.331-332.
65. Бунин И.А. Собр.соч.: В 5-ти тт. Т. II. М., 1956. С.109.
66. Горнфельд А.Г. Федор Сологуб. С.43.
67. Гегель Г. Эстетика. Т. 3. М., 1971. С.501.
68. Бунин И.А. Собр.соч.: В 5-ти тт. Т.П. С.13.
69. Белинский В.Г. Полн.собр.соч.: В 13 тт. Т.V. М., 1954. С.51.
70. Ермоленко С.И. Жанр романтической баллады в эстетике первой трети XIX века // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX – начала XX века. Свердловск, 1989. С.10.
71. Там же. С.13, 14.
72. Прием аллитерации "ч" – "р" – "н", аккомпанирующей доминирующему в портрете Вершиной слову "черный", анализирует Л.Силард (Указ.соч. С.272).
73. Лосев А.Ф. Конспект лекций... С.143.
74. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С.45.
75. Ермоленко С.И. Жанр романтической баллады... С.11.
76. Одоевский В.Ф. Сказки. М., 1992. С.9.
77. Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С.419.
78. Левинтон А.Г. Роман Э.Т.А.Гофмана "Эликсиры сатаны" // Гофман Э.Т.А. Эликсиры сатаны. СПб., 1993. С.242.

79. Гофман Э.Т.А. Эликсиры сатаны. С.48.
80. Там же. С.267.
81. Там же. С.171.
82. Грачева А.М. Научная конференция “Русский рассказ и литературный процесс начала XX века” // Русская литература. 1988. N3. С.250.
83. Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М., 1975. С.267-277.
84. Минц З.Г. О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов // Уч.зап. ТГУ / Тарту, 1979. Вып.459. С.119.
85. Тырышкина Е.В. А.М.Ремизов и идейно-художественные поиски символизма (к проблеме метода) // Русская литература XX века: направления и течения. Вып.1. Екатеринбург, 1992. С.72-78.
86. Переписка Л.И.Шестова с А.М.Ремизовым // Русская литература, 1992. N 4. С.94.
87. Там же. С.95.
88. Сологуб Ф. Творимая легенда. М., 1991. С.16. Далее страница указывается в тексте.
89. Воровский В.В. Литературно-критические статьи. М., 1948. С.181.
90. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.57.
91. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX в. М., 1994. С.259.
92. Бабичева Ю.В. Литература в годы реакция // История русской литературы: В 4-х тт. Т.IV. Л., 1983. С.583-584; Михайлов А.И. Два мира Федора Сологуба // Сологуб Ф. Творимая легенда. М., 1991. С.11.
93. Воровский В. Литературно-критические статьи. М., 1948. С.190.
94. Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С.352; Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С.446, 449.
95. Бальмонт К.Д. Где мой дом: Проза. Стихотворения. М., 1992. С.382-383.
96. Сологуб Ф. Мелкий бес. Заклинательница змей. Рассказы. М., 1991. С.276. Далее страница указывается в тексте.
97. Утехин Н.П. Альдонса и Дульсинея Ф.Сологуба // Сологуб Ф. Мелкий бес. Заклинательница змей. Рассказы. М., 1991. С.7.
98. Делез Жиль. Платон и симулякр // Новое литературное обозрение. 1993. N5. С.50-54.
99. Бальмонт К.Д. Где мой дом... С.381.
100. Волошин М. Стихотворения и поэмы. Екатеринбург, 1992. С.189-191.
101. Чулков Г.И. Федор Сологуб // Сологуб Ф. Творимая легенда. СПб.-М., 1991. С.243.
102. Сологуб Ф. Мелкий бес. Рассказы. М., 1989. С.339. Далее страница указывается в тексте.

Глава IV

РОМАНЫ – МИСТЕРИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО

“Я – путь и стремление к дальнему”: концепция личности в эстетике А.Белого

Проза А.Белого – кульминационный этап в развитии русского символистского романа. Этот факт обусловлен тем, что именно представители “второй волны” символизма, одним из лидеров которой был А.Белый, разработали теорию символа и осознали необходимость выйти к многообразию жизни из замкнутого круга одинокого Я. Поэт, философ, мистик, культуролог, критик – А.Белый в своих многочисленных статьях стремился сформулировать теорию символизма как универсальное мировоззрение, решающее онтологические, гносеологические, аксиологические, эстетические, практические проблемы бытия человека в мире. Художник – мыслитель сознательно руководствовался в своем творчестве принципами символизма, обновляя как содержание, так и поэтику романа, ориентируясь на идею “симфонизма”, синтеза, “многострунности”.

Эстетические взгляды А.Белого достаточно полно охарактеризованы в многочисленных работах исследователей, как в контексте младосимволизма, так и с точки зрения эволюции самого Белого (Л.К.Долгополов, Л.А.Колобаева, З.Г.Минц, К.Н.Орлов, Н.П.Пустыгина и др.). В.А. Сарычев обстоятельно анализирует эволюцию идеи “жизнетворчества” в сознании Белого [1]; проблема теургии исследуется в статьях Р.фон Майдель [2] и З.О.Юрьевой [3]. Особое внимание литературоведов направлено на роман “Петербург”: помимо широко известных работ Л.К. Долгополова, Н.П.Пустыгиной, В.Пискунова, С.П.Ильева, назовем статьи последних лет: Л.Аннинский. На кровях (Андрей Белый: путешествие из “Петербурга” в “Москву” полтора века спустя) [4]; П.Песонен. Образ Христа в “Петербурге” Андрея Белого [5]; О.Пресняков. От личности автора к его стилиевой структуре (А.Белый. “Петербург”) [6]. Неповторимое своеобразие поэтики писателя исследуется в работах А.Авраменко, Г.Белой, Н.А.Кожевниковой, Е.Мельниковой – Григорьевой, А.Новикова, Л.Силард, Т.Хмельницкой, И.Черникова и др. В последнее время ставится и проблема жанра романов А.Белого. Так, на Второй международной научной конференции,

посвященной творчеству писателя (Москва, октябрь 1994) в докладе Л.А.Колобаевой трилогия А.Белого “Москва” рассматривалась как антиэпопея; в книге Л.Силард “Теория карнавализации. От Вяч.Иванова до М.Бахтина” (Будапешт, 1989) к романам Белого прилагается бахтинская концепция меннипей.

Однако жанровое своеобразие романов Белого требует дальнейшего изучения. Наша задача состоит в том, чтобы увидеть то принципиально новое, что внес А.Белый в развитие символистского романа по сравнению с Мережковским, Брюсовым, Сологубом. Как трансформируются им принципы метаисторизма, антилогии, смысловой многоуровневости содержания? Как соотносятся объективное и субъективное, эпическое и лирическое начала, реальный и сновидческий миры, автор и герой произведения и – шире – литература и жизнь? Каковы особенности “романного” слова у А.Белого?

В статье “Символизм и современное русское искусство” [8] А.Белый характеризует своих предшественников: Мережковского и Брюсова. Он отмечает новизну метаисторической концепции Мережковского и обнаружившуюся недостаточность прежней литературной образности для ее выражения: “Мережковский первый по времени увидел Ницше; глазами Ницше он окинул историю; согласился с “Антихристом” Ницше и поднял руку на историческое христианство. Это боготворчество отразилось в “Юлиане”. Но, подняв руку, он остановился: и в “Я” он увидел второе “Я”. “Я” или “Ты”? Этот вопрос стоит у него в “Воскресших Богах”. “Я” и “Ты” примиряется в третьем, в народе. И уже в “Петре” прозвучала глубоко народная нота. В “Петре” Мережковский вместе с русским сектантством. За “Петром” уже проповедь: литература ли это? Слово ли? Нет слов тут...” [8, С.359-360]. Если Мережковский в своих исканиях выходит за грань литературы в проповедь, то Брюсов, согласно А.Белому, воспринял идеи западного индивидуализма и замкнулся в эксперименты с формой. Эти два писателя демонстрируют раскол в русском символизме – между правдой личности, забронированной в форму, и правдой народной, забронированной в проповедь” [8, С.360]. Если у Мережковского нет “слов”, то у Брюсова нет “действия”. Соединение “слова” и “дела” – далекая задача будущего, но важно, что Белый уже осознал необходимость синтеза формы и содержания в символистском произведении, искусства и жизни, личности и народа, “неба” и “земли”, “проповеди” и “эстетизма”. По-своему близок А.Белому и Ф.Сологуб, внесший в символистский роман тему современной России. Сологуб “из глубины реализма... вычертил формулы своей фантастики” [8, С.382]. Но позиция Сологуба – это позиция солипсизма, приводящего к

отрицанию реальности во имя “творимой легенды”. Попытка “демократического символизма” закончилась для Сологуба неудачей. Мироощущение этого писателя характеризуется отчаянием и ужасом. А.Белый – представитель младосимволизма – отвергает “кошмаризм” [8, С.428] декадентов и пытается обрести надежду, найти путь к миру существующего. Даже Сологуб, по его мнению, показал нам – что смерти нет; он указал на нее, и “мы увидели, что нет у нас безглазой смерти!” [8, С.392]. В творчестве Белого символизм перестал с необходимостью нуждаться в фантастике. Для него символизм – это мироощущение, то есть особое субъективное ощущение действительности, ощущение мистическое. Символизм оказался в состоянии интерпретировать любую, в том числе и конкретно – историческую реальность. Мистическое мироощущение было присуще целому ряду художников – современников Белого и вообще многим людям той переломной эпохи, и в этом смысле можно говорить о реальности мистики – об объективном существовании этой психологической реальности. А.Белый не случайно пользуется термином “реальная символика”. Так, он проектировал развитие символизма: “надлежит пройти современному индивидуализму: от Бодлэра – к Ибсену, от Ибсена – к Ницше, от Ницше – к Апокалипсису. Путь от Бодлэра к Ибсену есть путь символизма, как литературной школы, к символизму как мирозерцанию; путь от Ибсена к Ницше есть путь от символизма, как мирозерцания, к символизму, как мироощущению; это мироощущение ведет к реальной символике; наконец, путь от Ницше до евангелиста Иоанна есть путь от индивидуальной символики к символике коллективной, то есть к окончательной преобразующей религии, символика становится воплощением, символизм – теургией” [9]. Итак, по мнению Белого путь символизма состоит в сближении с жизнью, в преодолении узкого субъективизма, в обретении символизмом эпической широты и масштабности, но при сохранении всей остроты лиризма, непосредственности мистического мироощущения.

Какова логика поисков Белым “выхода в жизнь” в преломлении к эстетике художественного творчества?

Прежде всего отметим, что А.Белый доводит до конца линию субъективизации художественного мира, окончательно приняв за исходную точку внутренне переживаемый опыт субъекта: символ – выразитель переживания, а переживание – “единственная реальность” [8, С.372]. Символизм должен углубиться “во внутреннюю жизнь нашего “Я”” [8, С.326], выразить “самосознающую душу” [8, С.269], “страну живомыслия”, “пространство мыслелетов” [8, С.286]. Но это “я” – не “маленькое”,

эмпирическое “я” Бориса Бугаева; это “Я” всеобщее, эмпирическое “я” – только символ “я” космического, общечеловеческого. Белый утверждал: “... мы идем от себя как ничтожной песчинки бытия, к себе, как Адаму Кадмону, как к вселенной, где я, ты, он – одно” [8, С.39]. В индивидуально – земном отражается всеобщее, макрокосм переходит в микрокосм [8, С.82]. Единичное и общее выходят из состояния иерархического соподчинения, они одинаково ценны, так как полностью соответствуют друг другу. Теряет значение жесткое разграничение миров объективного (над- и внеличного) и субъективного, эпоса и лирики. Внешние явления - символы (зарницы, зловещие пурпуровые зори, серая дымка и т.п.) – это “сеть, наброшенная на мир.” Причины ее “находятся в глубине индивидуального сознания. Но глубины сознания покоятся в универсальном, вселенском единстве” [8, С.409]. Преображение мира начинается с преобразования личности – это, по мнению В.А.Сарычева, излюбленная идея А.Белого [10].

Но реально индивидуальное и общее далеко не тождественны. “Маленькое” “я” превратится в “Я” космическое только в результате длительного развития, эволюции. Если начало культуры лежит в росте индивидуальности [8, С.21], то сама культура – “история свободного, крепнущего самосознания” [8, С.322]. “Я” для Белого – не биологическая особь и не гносеологический субъект сознания, это “Я” – крепнущее духовное начало, отражающее дух (культуру) своего времени (человек – это чело века по слову писателя). Таким образом, “Я” перестает быть для Белого чем-то данным, это то, что только еще должно родиться, это некий итог эволюции человечества (“богочеловечество”). Индивидуальное “Я” должно пройти долгую лестницу восхождения к “новому человеку”, к Богу: “...стоящее в точке (“я” в “я”) есть оясненный лик круга Солнца; и лик, как бы там ни назвать этот лик – человеком воистину, сверхчеловеком иль Богом – есть “Я”; оно – “Я” всего мира и “Я” человека; явление связи двух “Я” есть Христос” [8, С.294]. Вся история культуры сворачивается в единой точке индивидуального “Я”, но это “Я” – лишь исходная точка дальнейшего развития, поиска “Я”. Так соединяются в “Я” мгновенное с вечным. Культура – наше странствие в поисках Гостя – человека в человеке [8, С.268]. “Я и Он – одно”, – так скажет тот, кто мгновение превратит в вечность [8, С.61].

Но сейчас, на рубеже XIX и XX веков, индивидуальное “Я” очень далеко от идеала. Современное сознание переживает кризис. Это одна из центральных идей А.Белого. Он пишет: “... мы ни “конец” века, ни “начало” нового, а – схватка столетий в душе; мы – ножницы между столетиями” [11].

В статье “Символизм” автор утверждает: “... мы – мертвецы: разлагающие старую жизнь, но мы же – еще не рожденные к новой жизни; наша душа чревата будущим: вырождение и возрождение в ней борются” [8, С.256]. Наиболее полно идея дуализма, антиномичности современного “Я” выражена в статье “Кризис сознания и Генрик Ибсен”. Такое состояние личности мучительно, напоминает “хронический кретинизм” [8, С.338]; “самая больная трагедия есть трагедия нашего познания, сознающего свой кризис” [8, С.229]. Кризисность личности порождает ряд следствий. Во-первых, сознание становится антидогматичным, свободным от стереотипов, раскованным и динамичным. Писатель – символист не проповедует готовые истины, а ищет их, исповедует свою душу [8, С.361]. Путь поисков – не восходящая прямая, а спираль с ее возвратами и повторами. С сочувствием вспоминает Белый древние слова мудрости: “Ищи путь, отступая все более внутрь; ищи путь, выступая смело наружу. Не ищи его на одной определенной дороге <...>. Ищи путь, пробуя всякие испытания, чтобы понять рост и значение индивидуальности” [8, С.39]. Помимо характеристики одного из сквозных символов в своем творчестве – символа пути (хаос – лишь поиск гармонии, непрямой путь к ней, ведущий как вглубь субъективно-лирического, так и в простор объективно-эпического), антидогматизм писателя-символиста предполагает эстетическую свободу: он может быть позитивистом, романтиком, мистиком, реалистом – одновременно [8, С.225]. Нестабильность авторского “Я” обуславливает “текучесть”, “неготовность” героя произведений: в символистском романе герой выходит за границы своего контура-футляра, очерченного определенным литературным “типом”.

Второе следствие кризисного состояния современного сознания – комплексность, многосоставность “Я” (его внутренняя полифоничность). “Писатель” (Андрей Белый) – это синтез отдельных модификаций, масок, личных вариаций Бориса Бугаева [8, С.419]. Авторское “Я” в романах Белого – некий миф, символизируемый текстом произведения, превращающегося в косвенную духовную автобиографию, в лирику средствами эпоса. Автор-творец находится вне текста, созидая его, но одновременно созидается текстом, существует только как некий смысловой ореол вокруг текста. Творчество становится способом созидания авторского “Я”; отсюда – сложные соотношения между сознаниями героев и автора, совершенно особый вид полифонизма, восходящего к лирическому монологизму. В статье “Кризис культуры” Белый пишет: “Мысли мыслят себя: мысли вырвались из обычного круга сознания; он – рвется потоком клокочущих образов; топится стылое “Я”, растворяясь в мысли; “Я” – схвачено, вырвано,

унесено, при попытке вернуться и вынырнуть на поверхность, оно попадает в чужое сознание. Опыты упражнения с мыслью перемещают границы сознания и научают, ныряя в источники мысли, выныривать: в ближнего, переживать в его “Я” и ему говорить:

“Я есмь ты”.

Научают, ныряя обратно, опять возвращаться в свой мозг, смутной памятью о состоянии сознания, смежного с вами (извне отведенного черепом); и ясномыслие это растет” [8, С.265].

Но антидогматизм и комплексность “Я” предполагают не только положительные качества сознания (освобождение от “футлярности”), но и негативные, и прежде всего – отсутствие цельности “Я”. Белый тоскует по утраченной цельности и видит свою задачу в том, чтобы “сложить себя самого из бесконечных рядов незнания” [8, С.242].

Искомая цельность не может быть достигнута средствами рационалистического познания (оно переживает кризис). Путь к цельности – через познание интуитивное, мистическое. Чаемое “Я” (новая душа) должно родиться, как ребенок; нужно вторично родиться, узнав в себе себя. Этот процесс осознается А.Белым как мистерия. По его мнению, в глубине души уже начинается наше пресуществование” [8, С.163]; индивидуальное “Я” переживает то, что уже совершалось на заре христианства: “ужас Голгофы и светлое воскресение преображенной личности” [8, С.194]. В отличие от Вяч.Иванова, А.Белый против буквального возрождения древних мистерий в театре или в театрализованной жизни; место символической драмы – не в театре, а в душе [8, С.157, 164, 166]. В основе сюжета его романов лежит ритуал мистерий, мистически интерпретирующих сокровенные тайны Природы. Герои романов подобны неопитам (кандидатам) мистерий, проходящим обряд инициации и смерти ради очищения души от мертвой телесно – чувственной оболочки. Герой Белого – мистик, то есть ищущий истины по велению сердца и на путях веры. Мистерия есть драма духовного возрождения, восхождение души по символической лестнице от низших миров к высшему свету. Полифонические романы мысли А.Белого можно назвать также романами – мистериями, воплощающими драму как индивидуального, так и общечеловеческого пути к высшему “Я”. А.Белый пишет: “Мистерия есть расширенная драма; ... наша индивидуальная жизнь ... есть расширенная мистерия; наконец, такой мистерией является вся история человечества” [8, С.62].

Сюжет мистерии (ряд испытаний) сам автор раскрывает так: “Мы оказываемся в неизбежности броситься в хаос жизни, если не хотим замерзнуть на ледяных кручах познания; ценность теперь являет нам свой

хаотический лик: таково первое наше испытание; если мы его одолеем, если бесстрашно бросимся в воронку крутящегося Мальстрема, мы увидим, что какая-то сила вновь будет нас поднимать: мы увидим, что хаос переживаний – не хаос вовсе: он – космос; музыкальная стихия мира звучит в реве хаотических жизненных волн <...>. Если мы последуем за зовущим образом – мы вне опасности: искус пройден; окончена первая ступень посвящения” [8, С.63]. Но с высот творчества открывается мертвая жизнь, и хочется сказать “нет” ее бессмысленности – таков второй искус. Чтобы пройти его, художник должен все же сказать жизни “да”, спуститься к ней, наделяя смыслом и именами мертвые вещи, воскрешая их к жизни, претворяя их в Символы. Так совершается посвящение в третью ступень. Художник теперь знает жизнь и умеет воскрешать ее [8, С.64]. Теперь он маг и творец. Так он получает способность теургии – житнетворчества. Выход в жизнь знаменует собой конец искусства как особого вида творчества, конец символизма слова перед эпохой символизма действий. Подобно тому, как в религиозном действе синтетично объединены архитектура, живопись, музыка и слово, так и в романе – мистерии должны нераздельно слиться философия, музыка и поэзия [8, С.403]. Музыкальный ритм передает тайный процесс эволюции духа. Наиболее совершенной формой в музыке А.Белый считал симфонию, с ее борющимися темами, отклонениями от основной темы и возврат к ней “сквозь огонь диссонанса”. Романы – мистерии Белого (в сюжетной логике) одновременно звучат как романы – симфонии (в архитектурном смысле). В статье “Песнь жизни” Белый соотносит музыку с творчеством жизни, к которому приходит художник после посвящения “в третью степень” мистерии. Он пишет: “Человечество рождает форму искусства, в которой мир расплавлен в ритме, так что уже нет ни земли, ни неба, а только – мелодия мироздания: эта форма – музыкальная симфония ... мы называем ритм жизни духом музыки: здесь – прообразы идей, миров, существ. Здесь художник – дух, парящий над хаосом звуков, чтобы создать новый мир творчества...” [8, С.170]. Идея теургии (творчества жизни) исходит из представления о мистической силе творчества, преображающего бытие – красотой, духом музыки, словом – заговором. Мистическое житнетворчество начинается тогда, когда рухнули “недавние утопии всеобщего счастья..., моральные ценности прошлого, религия разума и прогресса” [8, С.350]. Эсхатологический символизм тесно связан с идеей мессианства русской культуры. Парадокс заключается в том, что преображение жизни должно начаться с преображения личности, с рождения ее нового духовного “Я”. Так А.Белый пытается примирить индивидуализм Ницше с учением Вл.Соловьева. Утверждая народность русской литературы (выражение мистических чаяний народа, связь с иррациональными корнями фольклора), А.Белый противопоставляет западный и русский символизм. Он утверждает,

что русская литература идет от Запада – к Востоку, от личности – к народу [8, С.358]. Таинственный Лик, открываемый в мистерии – от лик России, Жены, Души Мира. Русский символизм должен соединить землю с небом, жизнь с религией, долг с творчеством и – интеллигенцию с народом. Но Россия – “Луг Зеленый” – это утопия будущего. Пока “еще кругом бушует хаос” [8, С.416], не пройден даже первый искус (“мы -посредине горы”, [8, С.280]), еще далеко до вершины. Мечта о гармонии, преображении мира, втором рождении духовного “Я” только обостряет ощущение Голгофы личности. Чтобы воскресать, нужно умирать, чтобы возродиться – пережить распятие (“... прийти к “человеку” в себе невозможно без смерти”, [8, С.296]. Эллис писал в статье “Русские символисты”: “Вл.Соловьев и Фр.Ницше – эти два спутника, зовущие в разные стороны, два вождя, говорящие на разных наречиях, – долго будут самыми близкими, самыми дорогими учителями А.Белого, как бы двумя перекладинами его креста. Христианская, эсхатологическая мистика и экстатическая религия Диониса, ставшая магией Заратустры, вот два одинаково притягивающие его полюса, две великие вехи пути”, Таким образом, сама попытка Белого найти слияние индивидуально-личного и всеобщее-безличного начал своей противоречивостью напоминала современникам распятие. Далее, Белый чувствовал, что его эмпирическое “Я” от “Я” высшего отделено “безысходной далью”; “Я – путь и стремление к дальнему”. Проходя этот путь (или только вступив на него, как Ницше), “Я” разрывается (распинается) в себе и в середине себя видит огромную ночь, с Солнцем – Ликом [8, С.295]. Поэтому Белый утверждает: “Корень всех трагических столкновений есть воистину встреча моя с моим собственным “Я”...” [8, С.298]. Вся концепция Белого устремлена в будущее. Но “путь в Дамаск”, путь в грядущее лежит через “пустую зиму”. На вершине любви человек встречает “смерть и ночь”, и дальнейший путь напоминает “загробное странствие” или “хождение души по мытарствам” [8, С.272]. Само посвящение – кульминация мистерии – есть тайна трагедии, а жизнь – тайна смерти” [8, С.273]. Наконец, под основной формой жизнетворчества понимается Белым культура и искусство в частности. Именно здесь происходит рост “самосознающего “Я”, а дух (Логос) облекается плотью. Художник должен сделать свою жизнь художественной (“... художник должен стать собственной формой: его природное “Я” должно слиться с творчеством”, [8, С.338]) – и тогда он, как могучий Атлас, будет поддерживать на своих плечах весь мир. Но самый процесс творчества – трагедия самораспятия. Художник воплощает в книге “в видимой форме свой душевный процесс” [8, С.319]. По мере создания произведения создается подлинное “Я” художника, для которого “я” эмпирическое – лишь исходный материал. Это “второе рождение” есть вместе с тем и распятие в плоти образов и слов без образной мысли, авторского “я” – “себя

сознающего центра” (исходной точки творческого процесса). А.Белый пишет: “...души строк есть единство себя строящей мысли (мысль наша в нас строится). Строки – первые в мысли телесности; они – нервное волокно, облегающее электрический ток мозгового удара; в ударах – пульсация строк; строки быт по предметам; и тело мелькающих строк есть страница (из соединительной ткани построены кости). Вся сумма страниц – толща мускулов; и заглавный лист – кожа. Так, книжечка есть последнее облечение плотью живого создания... Книга – распятый ради нас в косный хаос материи светлый Архангел” [8, С.288]. Получается, что для того, чтобы художник стал сильным, как Атлас, он должен быть распят, как провозвестник Христа. Неоднократно Белый – теоретик подчеркивал важность художественной формы для произведений искусства, в котором творчество (преображение) преобладает над познанием. Особенно настаивал Белый на значении формы в символистских произведениях, например: “Расположение материала, стиль, ритм, средства изобразительности не случайно подобраны художником; в соединении этих элементов отразилась сущность творческого процесса; содержание дано в них, а не помимо их. Изучая индивидуальность художника формы, мы изучаем несказанную глубину творческой души” [8, С.258]. Сам Белый например, тщательно анализирует стиль Гоголя, так как под стилем понимает “не слог только, а отражение в форме жизненного ритма души” [8, С.371]. Но воплощенная форма означает и смерть того неоформленного, неизреченного смысла, что волновал художника. Таинственные зовы в конце концов передают писатели... переплетчику: “так, в муаровом переплете пред нами лежали “творения”: переплет раздавил зовы жизни” [8, С.280-281]. (Здесь позиция Белого прямо противоположна устремлениям В.Брюсова, стремящегося самый “переплет” сделать образом-символом). Между содержанием и формой существует не только единство, но и противоречие: “... с одной стороны, произведение искусства не ограничено временем, местом и формой; и – безгранично оно расширяет себя в наших недрах души; а с другой стороны, оно – форма во времени, в определенном пространстве; и – неподвижно заковано в материале” [8, С.298]. Спасение видится Белому в открытости, динамичности, текучести художественной формы; именно такая форма выражает не догматично утвердившееся, а становящееся “Я” художника, творческую силу личности. Он утверждает, что “энергия творчества ... ценность сама по себе” [8, С.125]. Символическое произведение – это бездонный колодец, “совокупность смыслов плюс еще нечто” [8, С.113]. Цель образа – символа, по Белому – не давать готовый образ красоты, а развивать способность самому видеть ее в явлениях действительности” [8, С.247] – предвкушить новые формы жизни, творить новую жизнь. Мистические переживания, характерные для символистов, “реальны еще неоформленной реальностью” [8, С.331]. В

символизме “установленные формы становятся средством намекнуть о том, что еще должно оформиться [8, С.332]”. Такая поэтика, “перешагнувшая за грань оформленного”, указывает на невоплощенные глубины жизни. В создании таких символических форм – спасение художника от “распятия” и смерти: “Я начинаю сознавать, что когда-нибудь буду – раскроюсь для близких в новом для меня имени” [8, С.332].

Опираясь на теоретико-критические статьи А.Белого, мы попытались априорно очертить контуры жанровой модели его романов. Можно сказать, что романы Белого – романы – мистерии по замыслу и романы – симфонии по исполнению – по своему непосредственному содержанию могут быть определены как романы психологические (с более или менее ярко выраженным автобиографическим подтекстом). Эти романы раскрывают “историю души человеческой”, путь духовных исканий, странствие в поисках своего “Я” человеком – “героем своего времени”. Конечно, содержание психологических процессов, переживаемых героями А.Белого, существенно отличается от рефлексии Печорина, “диалектики души” толстовских персонажей или мучительных надломов героев Достоевского. Новой становится и сама структура романа. Наша дальнейшая задача – выявить принципы и приемы символистской поэтики в романах А.Белого.

Факт сознания, имманентный жизни России”: эпическое и лирическое в романе А.Белого “Серебряный голубь” (1909)

На первый взгляд, роман “Серебряный голубь” – сугубо эпическое произведение, повествующее о событии, вполне характерном для России конца 1900-10 годов. Автор – хроникер, очевидец событий, названиями главок прочерчивает ось острой фабулы, имеющей свое фиксированное начало. (“Так неожиданно начался этот день для Дарьяльского. С этого дня поведем и мы наш рассказ” [13]) и завершающейся смертью героя. “Эпизод из жизни сектантов” (слова Белого из предисловия к роману) представляет читателю достаточно самобытную сферу русской жизни и заставляет вспомнить Лескова, Мельникова-Печерского. Но, конечно, интрига и события – не самоцель, а способ выразить авторскую концепцию развития России, его миф о России. Совершенно права М.Карлсон, полагая, что роман “Серебряный голубь” не является традиционным представителем жанра и требует от читателя выбора особого аспекта в анализе. Наиболее правомерен, с точки зрения исследовательницы, культурно-философский подход как наиболее полно отвечающий сложности самого романа [14]. Мария Карлсон прослеживает воплощение в романе таких оккультных понятий, как “инкарнация”, “аркана” и т.п. Наша задача – увидеть как соотносятся конкретно-исторический и обобщенно-символический уровни

содержания романа.

Роман был задуман А.Белым как первая часть трилогии “Восток или Запад”. История Петра Дарьяльского должна была доказать необходимость поворота русского интеллигента от западного индивидуализма к “восточному”, мистическому началу в русском народе. В этическом отношении такой поворот – не только средство очищения духовного мира личности, но и подвиг во имя освобождения России от чар злого колдуна. В статье “Луг зеленый” Белый уподобляет Россию гоголевской пани Катерине, спящей Красавице, лик которой занавешен “пеленой черной смерти в виде фабричной гари” – наваждения механического, капиталистического Запада, покрывающего “зеленый мир” России сетью мертвых городов [15]. А.Белый продолжает высказанное Вл.Соловьевым историософское понимание России как страны, призванной преодолеть односторонность индивидуалистического Запада и безличного Востока и положить начало преображению всего человечества на основах соборности (идея русского мессианизма). Уход интеллигенции от западной культуры к стихии народного мироощущения прозрачно выражен в фабульном “узле”: Дарьяльский бросает милую невесту Катю и отдает свою душу бабе Матрене, столяру Кудярову, всей секте “голубей”. Итак, фабула априорна, подчинена авторской умозрительной модели, а не раскрывает жизненную логику “саморазвивающихся событий”. Уже одно это говорит о том, что “Серебряный голубь” – не реалистическое произведение. Но это и не иллюстрация, не аллегория; линия фабулы разворачивается в многомерное пространство сюжета. Попытаемся выявить последовательно углубляющиеся смысловые пласты в романе.

Первый, наиболее очевидный уровень, связан с “субъективной” линией сюжета. Обозначение этой линии как “субъективной” условно: мы имеем в виду ее зависимость от субъективного авторского замысла и реализованность судьбе “субъекта” – главного героя романа. На этом уровне содержания роман можно определить как роман о Дарьяльском, о его духовных исканиях, о попытке личного творчества жизни. Такой тип романа о герое – правдоискателе, интеллигенте, ищущем пути к народу, делающему идеологический выбор, очень традиционен для русской литературы XIX в. В этом аспекте “Серебряный голубь” – идеологический роман, воспроизводящий полифонию идей, позиций, точек зрения, этических установок.

Активность, подчеркнутость многоликой речевой стихии в романе ощущается с самого начала повествования, стилизованного под манеру Гоголя “Вечеров на хуторе близ Диканьки” и “Миргорода”. Целебеево – “славное село! Спросите попадью: как приедет, бывало, поп из Воронья (там свекор у него десять годов в благочинных), так вот: приедет это он из

Воронья, снимет рясу, облобызает дебелую свою попадыху... и т.п.”, [13, С.21]). Стилизация гоголевского сказа свидетельствует, во-первых, о метаисторизме взгляда Белого на историю России (повторяемость, подобие разных исторических периодов – начала XIX в. и начала XX веков; ощущение стабильности, устойчивости народного уклада жизни). Кроме того, идеи романа вводятся в контекст споров западников и славянофилов 30-40-х годов прошлого века. Наконец, стилизация подчеркивает условность романских ситуаций: автор не следует за логикой реальности, находящейся вонне его, он экспериментирует, рисует возможную реальность [13, С.19], то есть мыслимый им мир.

Стилизация, сказ, натуралистическая запись (фонетическая транскрипция) диалектизмов и просторечий – все это делает предметом изображения в романе самую речь. Внимание читателя в результате направляется не столько на события, сколько на рассказ о них, на преломление их в сознании разных людей – носителей разных голосов и позиций. Сказ в романе Белого не индивидуально, а социально и, главное, идеологически характерен, эмблематичен. Сталкиваются не личности, не психологии, не характеры – а мироотношения героев, демонстрирующих определенную точку зрения на Россию. Декоративная яркость и отчетливость свойственны и образу мира в романе. Множество реалий, нередко самых эстетически низких, не изображают быт, а выражают идеологические позиции (не обстоятельства определяют характер, но “характер” – точка зрения, концепт – находит свое отражение в “обстоятельствах”).

Наиболее наглядно авторская идея (“Восток или Запад”) проявляется в организации художественного пространства. Оно состоит из трех основных макрообразов: село Целебеево (Русь), Гуголево (Запад), город Лихов (источник злых чар, место гибели, где кончается все). Помимо основных “топосов” на периферии художественного мира находятся город Овчинников и дача Шмидта. Для каждого из макрообразов (пространственных сфер) характерна своя идея, и выражена она опять-таки предельно ярко, декоративно, почти лубочно. “Малые” миры, кроме того, обособлены друг от друга, самодостаточны, очерчены резкими контурами. Так, хотя Шмидт живет в Целебеево (снимает дачу), но его мир назван автором “островом” (Глава “На острове”). Показана, таким образом, поверхность (видимость, декорация) каждого из миров, но затем они дискредитируются, обнаруживают неприглядную оборотную сторону, что служит этико-художественному отрицанию автором ценности каждого из миров – носителей идей. Рассмотрим как изображает А.Белый каждую из пространственных сфер, между которыми мечется, блуждает Дарьяльский – единственный герой, не имеющий дома, закрепленного “топоса” (идейного пространства).

Изображая Целебеево, автор следует не только традиции Гоголя, но и Гончарова (“Сон Обломова”). Описание Целебеева строится в духе “хронотопа идиллии”. Посередь села большой луг зеленый, по вечерам на нем “завивается хоровод”. Здесь слышно, как растут травы и как поднимается желтый месяц. Жили тут “испокон веков”. Село привольно раскинулось “среди холмов да лугов”, разукрашено садочками, ветер “отрадно целует кустики, травку” – “славное село!” [13, С.20,21]. Декоративны девицы в хороводе (“в шелках да бусах”), сами избы – как пестрый аляповатый орнамент (домишки украшены “то узкой резьбой, точно лицо заправской модницы в кудряшках, то петушком из крашеной жести, то размазанными цветиками, ангелочками”; зеленая крыша – как кика гордой молодежи, [13, С.20,21]). Ковровым, узорным платом покрывает избы, кусточки, колокольню красный воздух зари [13, С.47-48]. Но это – один облик Целебеева. Есть и другой – “поплоче да попоганее”; избенки с кривыми крышами, точно пьяные парни в картузах, свирепое пугало, визг и скрип немазанных колес, озлобленные огнем солнца окна. У наряженных девиц – толстые талии и тупые ботинки, наподобие обрубков. Не в лубочном хороводе, а в чайной показаны сельские парни; в трактире этом “лопают вонючие сосиски руками прямо с блюдечка”, лежат под лавками, “нализавшись казенки прямо из чайника” [13, С.48-50]. Даже месяц на небе кажется спяну Дарьяльскому “кусочком лимона каким-то” [13, С.138]. Совсем по-другому звучит похвала Целебееву: “Славное наше село: есть где здесь разгуляться, закатиться запоем да и пропить с себя все: деньгу, сапоги, душу; не пить – так не пить; вольному воля; ну, а пить – так уже пить; ну и пропивали: сначала деньгу, потом пропивали одежду; пропивали сбрую, избенку, жену; а потом пропивали и самую душу: а уж как душу пропьешь, иди себе на все на четыре стороны: без души человек, что порожняя склянка; шваркнешь о камень – дзынь, и нет ничего” [13, С.134]. Ближе к концу романа Целебеево приобретает зловещий вид: во время пожара “суровые черные дыма клубы” покрывают зеленый луг, а люди напоминают визжащих бесов [13, С.256]. Отгорел пожар, и село погрузилось “в ночь” [13, С.258].

Описание Гуголева, этого “дворянского гнезда”, “оазиса западной культуры”, заставляет вспомнить Тургенева. Дом с белыми колоннами, усадьба с парком и цветниками, с мраморными купидонами, флигелек, утопающий в белых и розовых колокольчиках, блистающая двухсветная зала, с потемневшей позолотой мебель в красном сафьяне, рояль, томик Расина, портреты на стенах. Здесь живут “бабинька” и “барышня”, здесь “сладкими словами говорят о старине, о незабвенных гусарах, здесь гуляют “по дубровам”, собирая цветы с “любезной сердцу барышней” ... В обитателях Гуголева опять же подчеркнуты “родовые”, типические черты: баронесса – гордая и надменная; Евсеич – “точь-в-точь лакей”; Катя – чистая девичья

душа, лебединая шея, восковые руки, легкий стан, пепельные локоны. Но это – “старая и умирающая Россия” [13, С.92], совершающая обряды старины. Не случайно ритуал чаепития сопровождается тоскливыми деталями: бесцветно-серый Евсеич как восковая статуя и сонно замирающая муха. В саду мраморные купидоны покрыты плесенью: “в гуголевском парке мертво” [13, С.156]. Мрак ночи вечной уже смотрит в душу баронессы [13, С.189]. Дарьяльский глядит на отражение белого дома в воде “озера светлоструйного”, и кажется, что Гуголево с улыбкой убежало в воду, туда, в глубину. Но для Дарьяльского уже нет Гуголева, нет его глубины – есть только “болотная слизь”, старушечий шепот осоки, да старческая рука водяного, тянущаяся из воды. Только поверхность; пробежит по ней рябь – и нет никакого Гуголева [13, С.117-118].

Третий пространственный макрообраз – город Лихов. Этот “славный” город отделен от села – он словно за горизонтом и вообще за небом [13, С.39]. Описание Лихова [13, С.64-66] утрировано стилизовано под бытописание, “физиологический” очерк натуральной школы. Но доминанту составляют не описания “обстоятельств” – социальных, экономических, этических, а экспрессивные детали городского “пейзажа”, Лихов выступает из мглы [13, С.59], он существует между бездной пыли и бездной грязи (- символика бесовских сил [13, С.64]). Заря “желтая”, небо “мокрое, все точно грязными тряпками увешанное” [13, С.66]. Иронически обрисованы аристократический центр Лихова – громадное здание казенного винного завода. Эта-то “монополия” сияла фонарями и “преображала” Лихов ядовитым светом. Дурман от Лихова волнами захлестывает окрестные села и городки. Лихов – эмблема “паучихи капитализма”. В нем сплетаются нити заговора сектантов против Дарьяльского, здесь совершаются отравления и убийства. Символика серого цвета переходит, по ходу повествования, в мрачный черный цвет смерти. Последняя картина Лихова – фантасмагорична; это черный город не людей, а теней, “пыльный, пыльный”, “мертвый” город. За обывательским лицом лиховского мещанина проступает подлинное обличье: “ни высокий, ни низкий, но беззвучный и тощий и при этом с двумя явственными рогами” [13, С.270].

Тот же принцип эмблематичности пространства определяет изображение периферийных “топосов” – Овчинникова и дачи Шмидта [13, С.166,158].

Персонажи романа продолжают идею, выраженную описанием их пространственной сферы. Мещанский уют в доме целебеевского попа словно формирует самую фигуру о.Голокрестовского: “трудолюбивый поп, строгий, молитвенник” [13, С.31]. Но на всей обстановке – печать ветхости, ущербности (стол с четвертой, только для вида приставленной ножкой; засохшая пальма, картинки на стенах засижены мухами и т.д.). Жалок и сам

поп, давно проживший “невозвратное время” молодости, имеющий лишь одно развлечение: изображать в пьяном виде “взятие мощной крепости Карса” (“воображение имел поп”, [13, С.32]). Скучающая мебель в доме Еропегина передает свое состояние самому хозяину, которому томно и тоскливо в собственном, по слову чужом, доме. Отметим предельную традиционность интерьеров в комнатах попа, богача, столяра, преобладающие в них общего над индивидуальным: “Все это ты увидишь, но где ты этого не видал?” [13, С.134].

Функция каждого персонажа состоит в “проговаривании” соответствующей ему идейной позиции. Пространственная зона персонажа определяет особенность его речевой зоны. Стиль речи каждого (сказ) не индивидуально, а идеологически представлен. В системе образов можно выделить три группы персонажей. Каждая обладает своим взглядом на происходящее в России; в сумме они передают кризис общественного сознания в стране. А. Белый дает высказаться каждому, а затем опровергает, дискредитирует, травестирует высказанную героем точку зрения. Достигается это, в основном, средствами речевого гротеска, когда слова оборачиваются своей изнанкой – чепухой, бессмыслицей, в пределе – немотой.

Первую группу составляют персонажи, “новой России” не знающие. Это, во-первых, “степенные люди” “славного” села Целебево. “Знатный поп” о. Вукол (носитель позиции официального православия) объясняет своим гостям, что “пролетарий и есть тот, кто, значит, пролетит по всем пунктам, то ись вылетит в трубу” [13, С.28].

Отвратительно убогое просторечие пьяных, мужиков в трактире (“акромья”, “апчественное”, “слабода ета” – и “буркалы”, “рыла”, “харя”, [13, С.48]). Карикатурны фигуры трех мужиков в лавке: “...ражий, рыжий и с сипотцою (с сипотцою, впрочем, все трое); ражий издал звук, напоминающий “кха”, рыжий – “тьфу” и с сипотцою “хрплю”... “Кха! Тьфу! Хрплю!” – и мужики вышли”, [13, С.137]. Первый сплетник на селе – глухонемой (!) Сидор, не произносящий ничего, кроме невразумительного “Апа, апа” [13, С.29]. Лиховский богатей купец Еропегин онемел (“Так, может быть, ваш муж никогда больше не скажет?” – “Никогда”, [13, С.273]. Периферийной сюжетной линией связан образ Еропегина с обитателями дворянского Гуголева (в молодости Еропегин был влюблен в баронессу). Выразитель позиции западничества – Павел Петрович Тодрабе-Граабен, “старик в образе и подобию запада”, с пледом, с цветком в руке, в костюме с иголки. Петр видит в нем сходство с чем-то любимым, знакомым, но давно отошедшим, видит и читатель сходство этого персонажа с Павлом Петровичем Кирсановым из романа Тургенева. Библиофил и острослов, он с железной логикой и вдохновением много говорит о “судьбах России, о

монгольском нашествии, о вреде христианства, о влиянии его на распространение спиртных напитков и о будущем политическом строе” [13, С.194]. В его словах о “несчастной” России есть своя правда, правда многовековой западной культуры, но, по мнению Белого, правда эта – в прошлом: “Бесполезное его остроумие на рубеже двух эпох одиноко светило, Павлу Петровичу на остатке того пути, который надлежало ему совершить в этом мире” [13, С.195]. Суждения его – холодное вышивание канвы парадоксов, при этом сама тема разговора теряет самостоятельное значение.

Вторую группу составляют персонажи, выражающие течения мысли, идейные позиции в современной России. Сын целебеевского лавочника Степка – “сицилист”, вольнодумец с мистическим оттенком и поэт-самоучка, купивший на толкучке стихотворения “господина Гейни”. (А.Блок в статье “Ирония” (1908) писал: “Все мы, современные поэты, – у очага страшной заразы. Все мы пропитаны провокаторской иронией Гейне. Тою безмерной влюбленностью, которая для нас самих искажает лики наших икон, чернит сияющие ризы наших святых”). Степка уже оторвался от патриархального быта, его манит пыльная дорога и далекий край света, где небо смыкается с землей. Степка покинул Целебеево: может быть, стал схимником, может быть, скосила его злая казачья пуля. Но стихи деревенского сочинителя убоги и примитивны, он их не читает, а “зажаривает” и “запузыривает”, опорожняя бутылочку. Стихи, повествующие о нищете и грусти, сменяются бессмысленной песенкой, ставшей модной на селе:

*Ах ты, слон, слон, слон -
Хоботарь,
Тромба Тромбович
Трембове - еель - ский*

[13, С.143].

Революционная позиция компрометируется образом генерала Чижикова. Фигура его источает “приятность”, “шикозность”, “барскость, шарманство”: не генерал, а “душка” [13, С.108]. Этот отдаленный потомок Чижикова пять лет проповедовал в провинции красный террор. Он говорит об аграрном вопросе, аграрных беспорядках, прогрессивном налоге, о партиях эсеров и эсдеков. Но Чижиков – провокатор, агент третьего отделения, к тому же – вор. Его речь комична из-за картавости (“А я так гад, так гад – сабигайся, едва сабгайся!” – кричит он, приехав к баронессе в Гуголево).

Жалок и комичен мистический анархист Чухолка, однокашник

Дарьяльского по Казанскому университету. Отдаленно Чухолка напоминает нигилиста Базарова. Этот химик – студент повредил свои мозги занятиями оккультизмом. Его речь – бессвязный поток, океан слов, “теософия тут мешалась с юриспруденцией, революция с химией; в довершение безобразия химия переходила в кабалистику ... и вывод был неизменно один: русский народ отстаит свое право” [13, С.116]. Нелеп его внешний вид (“Человек с совиным носиком и в подвернутых штанишках”), нелепа его запинаящаяся, витиеватая, путанная речь. (“Да, то есть – нет, нет... Я, собственно говоря – хм:позволишь ли “ты?” Да; так вот; я, собственно незачем так...и т.д.”, [13, С.115]).

Третью группу составляют персонажи – носители нового религиозно-мистического сознания в России. С одной стороны, это Шмидт, несущий в Россию западную теософскую доктрину, “ослепительный путь тайного знаний”. С помощью астрологии пытается предостеречь он Дарьяльского от гибели. Но это книжный, далекий от погибающей России человек: “из книг, значков и чертежей поднималась лысая голова Шмидта” [13, С.162]. Слова его странные и “вовсе непонятные” (например: “прямая линия квадрата есть источник и орудие всего чувственного”). С другой стороны, мистическое сознание выражают члены секты “голубей”. “Тайная радость России”, грядущий “Лик Духов”, живое солнце, новая молитва преображают вовремя радений убогое пространство в пять аршин. Грязные, скотские лица преображаясь, “струят чистую, как снег и как солнце, ясную свою прохладу” [13, С.75]. В новом небе парит дух Христов – Серебряный голубь. Но если прислушаться к речам руководителей секты, то закрадывается сомнение в истинности их пути. Лиховский мещанин Сухоруков оправдывает свои убийства тем, что нет ни Бога, ни греха, ни души: “...одна пустота; што курятина, што человеческое естество – плоть единая, непрекословная” [13, С.250].

Нищий Абрам не отличается хитростью соображения; сам Кудеяров говорит ему: “... хоть Столб ты и верный, д’язычок твой неверный; сердце – золото, д’язычок пятачок” [13, С.54]. Глава “голубей” столяр Кудеяров, “когда словом хотел приоткрыть чувства”, начинал мучительно заикаться. Его косноязычная речь невольно придает комический вид серьезным идеям. Так, например, он говорит о святом ремесле столяра: надо строгать, строить – дом божий отстругивать (здесь Кудеяров перекликается с идеями Р.Штейнера; сам Белый будет работать стамеской, украшая деревянной резьбой теософский храм в Дорнахе). Столяр говорит, что мастерить мебель – дело важное; со смыслом, с молитвой надо работать, тогда купчик или барин, сидя на стуле, ту молитву и почувствует, призадумается. Слишком уж странный способ восприятия истин получается, прямо-таки диаметрально противоположный головному.

Жутким шаманством звучат речи Кудеярова во время “деланья” (радений), они ужасают “бешенством их бессмыслий: “Старидон, карион, кокире – стадо; стрададо; помолюся Господу Богу и святой Пречистой. Молодик молодой, у тебя рог золотой... Старидон, карион, кокире – стадо; стрададо” [13, С.210].

Итак, и пространство, и персонажи в романе – носители определенных идейных позиций. Основной принцип их изображения можно назвать принципом оборотничества, демонстрирующим читателю, что “славное село то” – не село, идея та – не идея вовсе, а “так, разводы какие-то”.

Столь же эмблематичны другие повествовательные компоненты этой “субъективной” линии сюжета: портрет, пейзаж, сквозные образы-детали. Они призваны наглядно, с аллегорической ясностью продемонстрировать двойственность идей, которые, будучи заявленными, тут же опровергаются.

По принципу оборотничества построены портреты персонажей. Так, безобразный (“неказистый”) вид Феклы Матвеевны (“Лепехи”) был “смрадной душонкой” ее мужа, купца Еропегина, тогда как его “скромный и благолепный” образ выражал прекрасную душу супруги [13, С.60]. Матрена – рябая, безбровая баба, с испорченным оспой лицом, выпирающим животом, кирпичного цвета космами и ногами в навозе – “туча, буря, тигра, оборотень” [13, С.26]. В глазах ее чудится Дарьяльскому “святая души отчизна” [13, С.149]. То глаза ее, как “океан -море – синее”, а сердце – “красная, что красное солнце лампада” [13, С.150], то глаза ее – бельма, а сама она – столяриха, пребезобразная, гулящая баба [13, С.151]. Наиболее настойчиво подчеркивается Белым двойственность Кудеярова. У него не лицо, а пол-лица, а если “стать против носа”, никакого не будет лица, а так что-то... разводы какие-то все” [13, С.373,41,57]. Во время молитв лицо его “белоогненное”, свет духовный источает и расплавляет хворые и жалкие черты [13, С.73]. И все же кажется Петру, что лик столяра неприятный и страшный – “долгоносик просто какой-то”, хотя и пресветлый [13, С.229].

Эмблематично описание одежды персонажей. Петр Дарьяльский в пору его своеобразного “хождения в народ”, играет роль “прохожего молодца” и костюмирован в красную рубаху; ведя полудикую, “звериную” (он сравнивается с волком) жизнь в окрестных лесах, Дарьяльский надевает на голову рогатый венец из еловой ветви. Приняв решение уйти из секты и вернуться в мир культуры, Дарьяльский поражает Сухорукова городским, европейским видом – он в пальто, в шляпе и с тростью. Декоративно-яркие, локальные цвета одежды второстепенных фигур: это не столько люди, сколько цветочные пятна, сливающиеся с общим красочным фоном. Например, целебеевский закат передается чередой фигур, идущих к пруду: красная баба, за ней синяя, а вдали маячит желтая девка с коромыслом [13, С.144]. Нередко автор сам раскрывает аллегорический смысл цветочных

деталей одежды. Драматический момент прощания Петра с Катей (еще не решенного самим героем) предрекается повествователем через сочетание синего платья героини, ее пепельных волос и красной рубахи Петра: "...синее ее платье, что синее ее небо, в красном, что заря, пламени его одежд: и над этой зарей двух жизней, теперь слиянных, пепел воздушный, разuverений облака" [13, С.119-120].

Открыто – аллегоричен пейзаж, также подчиненный принципу оборотничества. Декоративная яркость целебеевских закатов постепенно темнеет, создавая зловещую эмоциональную атмосферу: "...сухие прутья теперь открывались в тусклую мглу востока" [13, С.127], Дарьяльский идет "на восток, в мрак, в беспутство", и солнце над селом теперь – "красное, злое" [13, С.238]. Петр начинает понимать свою ошибку, и узкая полоска зари ясно горит где-то на западе, "на востоке же мгла пепла становилась мглой сине-черной" [13, С.240].

Пейзаж дополняется эмблематичными деталями: визжащие стрижи – атрибут Целебеева, кроткая ласточка – из мира Гуголева, из девичьего мира Кати. Одна из центральных эмблем – голубь, причем неоднократно автор подчеркивает, что у "белого бисерного голубя на голубой шелковой скатерти (принадлежность радений) – ястребиный клюв [13, С.67,232]. Этот голубь также оборачивается белым бескровным нетопырем [13, С.67], а на посохе нищего Абрама голубь не серебряный, а оловянно-тусклый.

Итак, весь предметный мир призван аккомпанировать судьбе главного героя, выразить путь его исканий. Лаконично сообщает автор о житейской биографии Дарьяльского [13, С.45], подробнее говорит о его биографии духовной. После увлечения Марксом и Кантом, "красными знаменем", погрузился Петр в изучение мистических сочинений Беме, Экхарта, Сведеборга. Но здесь не открыл он "тайны своей зари". Дарьяльский ушел от ученого мистицизма "в поля", "одичал", стал "странником". Здесь, в полях, чудилось ему приближение тайны в алых перегибах зари [13, С.45]. Невеста Катя, любовь к ней стала жизни его стезей, но сбился Петр в дороги, попал "в лес, в ночь, в топь и в гнилое болото", он – над "проклятым местом", над бездной [13, С.80]. Баба Матрена стала его "милой", в ней он нашел "святую души отчизну" [13, С.149]. Знал, что это – падение, но "полетом стало его паденье" [13, С.148]. Теософ Шмидт пытается вернуть Дарьяльского на истинный путь его души, но Петр уходит от него "к своим" [13, С.163], на "восток", к зовущей и погибающей России. У сектантов Петр обретает "сладостный огонь", "радужный свет", преображение мира и человека [13, С.198]. Теперь Дарьяльской – "не филолог", не барин, не поэт", он – "голубь" [13, С.204]. Вспоминаются ему слова любимого поэта: "Будто я в пространствах новых, будто в новых временах". Любовь к Матрене открыла Дарьяльскому родину, подарила реальность мистических переживаний,

освободила его дух от косной оболочки тела, от замкнутых “миров, пространств, времен” [13, С.215]. Но освободила только на миг. Скоро поднимаются в Дарьяльском сомнения: где он – в бездне или в поднебесье? “ядовитое, сладкое вдовство” – мира преображение или мира погибель? Где истина? Петр понимает наконец, что “то – ужас, петля и яма: не Русь, а какая-то темная бездна востока прет на Русь из этих радением истонченных тел” [13, С.229]. После опьяняющих “неслыханных восторгов” наступает мучительное отрезвление; “деланье” кажется ему “мерзким, стыдным и страшным” [13, С.244]. В лице столяра ощущает он не “иконопись”, а “свинопись” [13, С.253]. Петр решает вернуться “на запад”, уехать в город. Умерла одна часть его души, вторая могла бы еще воскреснуть. Воскреснет ли? Финал романа не дает определенного ответа. Здесь, на земле, Дарьяльский убит сектантами; но “в эфире” он прожил “миллиарды лет” [13, С.279]. Две последние главки, повествующие об убийстве и передающие предсмертный ужас Петра, названы автором “Освобождение”, “Домой!”. Сам герой понимает, что он ошибся, заблудился (в ночном Лихове), опоздал (на поезд). Двойственность финала подчеркивает переходность фигуры Дарьяльского – человека “на распутьи”, в мучительном кризисе сознания. Автор поясняет: “... в нем жестокая совершалась борьба излишней оглядки слабосилья с предвкушением еще не найденной жизни поведения.., все дряхлое их наследство уже в нем разложилось: но мерзость разложения не перегорела в уже добрую землю...” [13, С.102]. В Дарьяльском нет цельности, нет стиля жизни, как нет стиля в его поэзии, весьма иронично охарактеризованной Белым. Позиция Дарьяльского, как и другие идейные позиции в романе, опровергается именно как речевая позиция: его слова – “ненужное ломанье, рисовка, а, главное, ломанье вовсе неумное”. Целебеево и Гуголево – это эмблемы “востока” и “запада” в исканиях Петра; декоративность в их писании связана, вероятно, с обобщенно-поверхностным восприятием этих “культурем” Дарьяльским. Можно предположить, что маски рассказчиков в романе – проекция стилевых манер героя, одевающегося то в кумачовую рубашу “молодца”, то в пальто “горожанина”. Авторская характеристика стиля Дарьяльского вполне может быть отнесена к речевой эклектике самого повествования в “Серебряном голубе”: “...начиная с побрякивания, смазных сапог да простонародных крепких словечек и кончая вдруг обнаруженным знаньем с явной склонностью иногда рассуждать всерьез и мудрено – все, все от Дарьяльского откидывало людей” [13, С.102] – там же, как многим критикам претил “пестрый” стиль романа.

Очевидно то, что попытка “личного творчества” жизни Дарьяльскому не удалась. Новая, цельная и сильная душа в нем не родилась, как не родилось у Дарьяльского-поэта и нового слова, нового голоса (“...ему кажется, что он

теперь понял все, “все теперь он умеет сказать, рассказать, указать, а голос другой все-то ему шепчет: “ничего такого и нет, и не было”, и ловит себя на том, что этот другой голос и есть он – подлинный; но едва он поймает себя на том, что безумствует, как ему начинается казаться, что тот, поймавший его голос, есть голос искушающего его беса...”, [13, С.221]).

В Дарьяльском для нас нет тайны. Автор с исчерпывающей полнотой раскрыл идею этого образа. Главный герой – такая же эмблема определенного течения в культуре России рубежа эпох, как “Целебеево” и “Туголево”. Дарьяльский не только не творит свою жизнь, он даже не является активной силой в движении сюжета. “Кто-то” на душу его напал [13, С.118], “мстительный враг”, “судьба” вычерчивают линию его жизни [13, С.125].

Но в символистском романе Белого есть своя тайна, за декоративной поверхностью эмблем – своя глубина. Она связана с менее явной, “сквозящей” за четкими контурами персонажей, второй линией сюжета. Эту вторую линию сюжета (движения смысла) условно можно назвать “объективной” или “пантеистической” (в отличие от первой линии, обозначенной как “субъективная”). “Серебряный голубь” – роман не только о Дарьяльском, но о России, о той, которая “вдали и все-таки на глазах, строилась, собиралась..., чтоб разразиться громкими громами” [13, С.103]. (Попутно отметим правоту А.Воронского, выделившего из образов и деталей романа именно “мраморный гром” и сделавшего эту деталь широкого мира, не сводимого к целебеевским и туголевским голосам, заглавием своей статьи о Белом).

Художественная естественность присутствия в романе “объективной” (пантеистической) линии определена тем, что сознание Дарьяльского (центра “субъективной” линии сюжета) направлено не в глубь собственной души, а во вне, в мир. Иронически относясь к эклектике идей (слов) у своего героя, Белый сочувственно пишет о том, что совершается в душе Дарьяльского (в чувствах, в ощущениях). Мистические переживания невозможно передать словом – понятием: “...а чувства все жарче, и все тоньше думы” – “и слов-то уж более нет к выраженью мыслей” [13, С.45]. Петр, в общем-то, мало рассуждает: “Так думал Дарьяльский – не думал, потому что думы без воли его совершались в душе” [13, С.26], “не он думает, а в нем “думается” что-то” [13, С.220]. Петр погружается в грезу, в сон наяву (название главки), в воспоминания, в священный восторг, в сомненья и страх. Такие состояния (тайну души Дарьяльского можно выразить косвенно, через пейзаж.

Достаточно редко характер пейзажа определяется состоянием Дарьяльского (когда пейзаж выполняет обычную в литературе психологическую функцию). Великолепно использован этот прием в первой

главке (“Вспомнил Гуголево!”) главы III [13, С.79-82]. Взмолвленные реплики Дарьяльского, возвращающегося через ночной лес из Целебеева в Гуголево, перебиваются включением вполне реальных, зримых деталей, все же не самостоятельных, а метафорически отражающих думы героя. Вехи реального пути из леса к гуголевскому парку становятся вехами душевного процесса Дарьяльского. “Темные мысли” словно сгущают лесную тьму. Угроза, исходящая от целебеевских “голубей”, находит соответствие в “грозных” Петра обступивших соснах. Петр сам себя заклинает, уговаривает в том, что только в Кате – его жизнь, но – “папоротники, серые, злые, омочили колено”; хаос подсознания, или мистическая сила Кудеярова или угроза бесов мешают окончательно утвердиться мысли о Кате. Зависимость деталей пейзажа от состояния героя сквозит в символике цвета (серый, зеленый) и звука (хруст, шелест, шорох: “С детства за мной... вы, шорохи, гонитесь”), в рифме (“-Да, да, да! (в лунном луче перед ним ржавая блеснула вода)”). Смятение Дарьяльского, одновременное присутствие прошлого и настоящего, воспоминаний и яви, мира сознания и мира природы реализуется в двух плоскостях повествования, идущего то непосредственно, то в скобках (зримый аккомпанемент к мыслимым переживаниям) – материализация в самой ткани текста приема психологического параллелизма.

Но гораздо чаще природа предстает пантеистически одухотворенной, не передающей в “оживлении” ее путем переноса на пейзаж человеческих эмоций. Напротив, она – сама по себе живая, грозная стихия, а человек оказывается во власти ее разбушевавшихся сил (“Когда ревня взрвет черная ночь и ежеминутно загорается небо, упавая на землю душными глыбами облаков, а мраморный гром поворачивается тут, среди нас, будто на самой земле без дождя... – в Целебеево душно так, страшно так”, [13, С.130]). Аллитерации словно подчеркивают реальность, осязаемость космических стихий, определяющих судьбы земные; бесплотный звук отвердевает в глыбу мрамора. Кудеяров и нищий Абрам показаны как следствие, как “осадок”, выпавший из дождливой ветренной ночи: “...мутнело, мрачнело, синело тьмою над заборами небо все больше и все грознее; спускалось, подкрадывалось к домам и лихо в лиховский изливалось оно воздух, и прилипало к окнам, отравляя воздух”, [13, С.69]; да и сам Лихов – порождение хлябей небесных, грязи земной). Не только космические стихии (ночь, ветер, гроза), но и земные предметы показаны как живые, полные движения, тайных умыслов, мыслей. Старый гуголевский дом – корабль, плывущий на кронах бегущих в ветре сосен и дубов, смотрит он красными от заката очами – окнами прямо в душу Дарьяльскому и говорит с ним, и убегает от него прямо в бледное и прозрачное небо своим золотым шпиком [13, С.126]. Целебеевские избы злобно моргают на Катю глазами, полными

жестокости и огня; они “разбросались”, “залегли” в кустах, как недругов стая – слеживаются, высматривают [13, С.157] .

Более того: природа живет своей жизнью, даже вовсе не соотносимой с людскими событиями, (“равнодушная природа”). Мечется Петр между Катей и Матреной, в Гуголево – скандал, сеет крамолу грачихинский поп; а дни сменяются днями, за облачным днем наступает день, “как раскаленная печь”, уже зеленый луг “отжелтел курослепом”, зацвели гвоздики и ромашки, из овсов “просунулся” розовый куколь – идет июль своей чередой [13, С.140] . В шелесте березы, предчувствующей август – “времени шум” [13, С.182] , не сопоставимый с трескотней житейских страстей.

Сама поэтика картин “большого” мира природы иная, предельно динамичная, стирающая жесткие контуры предметов. Декоративная плоскость переходит в глубину, бесконечность пространства. Ветер (порывы, вихри воздуха-духа) создает ощущение безграничной шири, простора, движения. Обилие глаголов движения, делящиеся аллитерации, синтаксический параллелизм, перетекающий из одной части сложного периода в другую, нагнетание перечислений, вновь и вновь возникающие анафорические союзы – зачины – все это придает текучесть, стремительность повествования. Например, как разительно отличается от статичных декораций “топосов” импрессионистическая поэтика следующего пейзажа: “... вокруг изморось крутилась все пространство от Ликова до Целебеева, казалось, плясало в слезливом ветре; кустики всхлипывали, плясали; докучные стебли плясали тоже; плясала рожь; а шустрая легкая рябь суетливо ерзала на поверхности холодных, спокойных, коричневых луж... еще пуще забил по овсам да по лужам озлившийся ветер; бешеной дождливая заматалась мразь; упали тучи, и опрокинулся кустик; опрокинулся другой, опрокинулся третий; пошло мелколесье; заерзала по нему дорога; и опять пространства;... А изморось хлестала – пуще да пуще; а суетливо неслись дымчатые клоки с горизонта до горизонта...” Уже совсем исчезают бытовые, предметные детали, остаются только “пространства” – “в пространствах скрывались, таились и вновь открывались пространства”, а вся Русь была – “многое множество этих пространства” [13, С.52-56] .

Пространство, захваченное движением, переходит в другое измерение – временное. “Хаос довременный” шумит в ветвях деревьев [13, С.123]; трепещущая, ликующая под ветром тьма фруктового сада в роковую ночь указывала Петру путь к будущей жизни – к иным “мирам и созвездиям” [13, С.275] .

Бесконечность времени (вечность жизни) реализуется в непреложности свершения годового цикла: так было, так есть, так будет. Сюжетное время точно определено по календарю: это лето, с июня до осени. Каждая летняя пора имеет свои природные приметы, тесно увязанные, к тому же, с

церковным календарем. События начинаются в жаркий июньский день (Троица), затем наступает дождливый Духов день. В июле зацветают ромашки, тяжелеет листва, гремят грозы. В августе дерево уже смешивает свой блекнувший лист, слышится “сладкая осенняя пискотня” [13, С.184] . Уже багрянеет первая осинка: “... жаркое было лето; близится осени золотая и красная пора” [13, С.188]. Солнце еще палит, но уже ясная тянется по воздуху паутина. Подходят новые праздники – три Спаса. Зори становятся холодными, голубые пространства – пепельными, синими, черными, как лицо мертвеца [13, С.242] . Начало конца для Дарьяльского (отъезд в Лихов) совпало с первыми заморозками, когда дорога бледнеет морозной “мертвизной” [13, С.259] . Но осветило пространство солнце: “день обещал быть холодным, высоким и бледно-голубым” [13, С.260], полным чувства освобождения от жара, зноя и гроз бурного лета, пророчащим новые дни (“будут дни”, [13, С.261]). Тишина открытых далей такая, “будто мира скорбь навсегда отошла от земной обители и земная обитель ликует в своем торжествующем блеске” [13, С.185] . Завершается роман образом утренней свежей зари, сменившей жгучие летние закатные зори.

История Дарьяльского – лишь эпизод в неостановимой жизни природы, лишь события одного лета. Повторяемость годового круга сулит вечную возвращаемость каждому мигу времени. Так в самом движении жизни заключается ее вечность. (“дни шли, и они шли из дней в ночи; из ночей же они шли в дни”, [13, С.196]) . Знаком вечности является в романе образ пятисотлетнего трехглавого дуба, под которым сживал одинокий опричник из дружины Иоанна Васильевича Грозного, спасался беглый расстрига – люди, улетевшие в “неизмеримость времен”. Но пройдет еще сотня лет, и новое “свободное племя” посетит старый дуб [13, С.144, 214] .

Жизнь природы, вселенной предстает гармоничной и целесообразной. Лужи и тучи, травы и звезды, день и ночь, солнце и дождь – все эти противоположности связаны в единый мир, соприсутствуют во вселенной, так же как жизнь и смерть, прошлое и будущее невозможны друг без друга. Ход этой “объективной” (пантеистической) линии сюжета не знает личной трагедии заблуждения и смерти. Озеро, ручей, листва, птичий писк, луг солнца дают приказание “невидимый власти”: “Все , что ни будет отныне, хорошо: так надо” [13, С.184] . Таким образом, эмоциональные потоки, несомые двумя линиями сюжета, создают “эффект противочувствования”, который Л.С.Выготский считал основанием для возникновения катарсиса.

Как соотносятся между собой, как взаимодействуют две выделенные нами линии сюжета? Не только как центр и периферия, окружающая судьбу главного героя широким эпическим фоном. Они взаимодействуют диалогически, как два “голоса”. Первая (“субъективная”) линия сюжета напоминает мозаику из четко определенных, “голосов” конкретной

исторической, социальной, политической эпохи. Как отмечалось выше, автор воплощает идеологические позиции персонажей в речевых стилях, а затем (средствами речевого гротеска и шаржа) обнаруживает несостоятельность этих “речей” (в пределе – косноязычие и немоту). Вторая (“объективная” пантеистическая) линия сюжета выражает другой “голос”, идущий от Логоса, Души Мира, Софии. Этот “голос” не так громок, не так эффектен; это “шепотная речь” или, если использовать слово самого Белого – “зовы”. Эти-то зовы будят в Дарьяльском новые, смутные пока, мистические ощущения. Здесь Белый снова продолжает идеи философской лирики Ф.Тютчева, противопоставляющего искажающую тайный смысл “мысль (“Silentium!”) и “языки неземные” природы:

*Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик -
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...*

[16]

Две сюжетные линии противопоставляются как два типа слов: “сказуемых” и “несказанных”. А.Белый пишет: “... многое множество слов, звуков, знаков выбросил запад на удивленье миру; но те слова, те звуки, те знаки – будто оборотни..., свои там выплескивают наружу слова, в книги, во всякую премудрость и науку; оттого-то вот там и сказуемые слова и сказанный склад жизни, вот что такое запад. Но ведь не слово – душа: грустит она о несказуемом, она о несказанном томится” [13, С.202]. Слово на Руси получают в молчании, и оно – о тайне. “Россия есть то, о что разбивается книга, распыляется знание” (ср. тютчевское: “Умом Россию не понять...”). Несказанные слова России узнаются в широких просторах, родных полях, в цветах луговых: “Скольких, скольких в тайне сжигает полевая мечта; о, русское поле, русское поле! Дышишь ты смолами, злаками, зорями: есть где в твоих в просторах, русское поле, задохнуться и умереть... Будут, будут числом возрастать убегающие в поля!” [13, С.203].

Пейзаж в “Серебряном голубе” не только динамичен, но и озвучен. “Клинкает” колокольня; “ведут непонятный свой разговор уточки, грустно вода похлюпывает у мостков” [13, С.24], повизгивают стрижи, в стоне ночной совы – стон души погибшего двести лет назад расстриги [13, С.214]. Говорит с Дарьяльским старый дом в Гуголево [13, С.126]. В шуме деревьев под ветром – “песнь пелась, и проповедь начиналась” [13, С.119], затем уточняется: шум древесный говорит прошлому “прости”, проповедь – о том, чего нет, но что вскоре случится. Ветер несет деревьям “непетую песнь” [13,

С.121]. Весело “пофыркивает” кустик, “шелестит” трава, куст “лепечет”, ветерок “шушукает” с кустом, “струй лепет” зовет в неведомые глубины. Вода лепечет: “Все прошло, все прошло”; струйка осенней воды обещает: “Все-все-все расскажу, все-все-все, все-все-все”. Стиль этой “шепотной речи” природы сплетен из симфонического звучания лейтмотивов. Повторяясь в разных контекстах, с разной эмоциональной окрашенностью, образы ручья, леса, поля, зари, ветра приобретают в сознании читателя глубину образов – символов. Неслучайно глава “О том, что ему сказала заря” [13, С.258-259], говорящая о Петре Дарьяльском, начинается с обращения к читателю, к каждому русскому человеку: “Хорошо ли ты помнишь... Но пустоте ты не верь... Но пойдя ты на зов...” Негромко беседуют поля, смотрят на тебя, зовут. В пустом вечернем осеннем поле душа испытывает просветление, отдает себя полям, стремится за убегающей зарей. Давно знакомый голом зовет: “Приди ко мне – приди, приди”. “Бессловесные песни” осени сливаются со словами далеко разносящейся по росе деревенской песни о “речушке”, уносящей горе; вот и ручей бормочет у него: “Все-все-все унесу: все-все-все-все-все-все”. В этой главе слиты воедино и думы Петра, и зовы природы, и голос автора-повествователя, и слова деревенских парней. Образы-символы соединяют две линии сюжета в одну. Так, сначала стрижи- деталь целебеевского пейзажа [13, С.20], потом стрижи связываются с манящим зовом страсти, с восторгом гибели [13, С.46-47], соединяются с образом Матрены [13, С.100]. Стрижи “смутно” зовут над колокольней, в зове их – тайна. Осенняя ниточка паутины в голубом дне сплетается с нитями мистического света, исходящего столбцом – “голубем”. Блестящие нити паутины на траве, на ветвях, между пальцев Дарьяльского, те же блестки – паутинки – в душе (“не мир, а лучезарник какой-то”, [13, С.22]). Эти нити паутины свиваются в души голубиные, заполняют все пространство, тянутся к небу. Но светозарная паутина – паутина колдуна-паука: Кудеяров ловит, заманивает Петра в свою сеть. Образ паутины одновременно – деталь пейзажа, новый мистический свет, эмблема душ новых людей, обозначение сплетающихся дум Дарьяльского, знак близкой смерти. И этот образ говорит о тайном: ведь кроме Дарьяльского паутины никто не видит.

Центральный образ-символ в романе – заря. Петр тоскует, глядя на горизонт, светящийся вечерней зарей [13, С.30]. Он молится красным зорям “и невесте чему, снисходящему в душу с зарей. Жаркие поцелуи зари сулят ему приближение тайны [13, С.45]. У Матрены глаза алые (!), как заря [13, С.30]. Став “прохожим молодцом”, “матрениным полюбовником”, надел Петр алую рубаху как знак своей подданности заре. Катя для него – “не та

заря” [13, С.120]. Но заря – двойственна, она “и озаряла, и марала лицо” [13, С.82]. Заря меркнет [13, С.200] или светится зловещим красным светом [13, С.238-241], сгорающим в мертвенный пепел [13, С.242]. Красные полосы заката подобны струям крови. Но заря и благославляет, возлагает легкие персты на грудь [13, С.259]. В финале на утренней заре: пурпурные нити тучек – ясная кровь – проходят по небу ясными струйками [13, С.280].

Значение символа зари не может быть определено однозначно. В романе образу зари сопутствует красный цвет (алый, багряный, пурпурный и т.п.). Помимо предметно-изобразительного значения, этот цвет имеет для Белого значение мистическое: “В красном цвете сосредоточены ужас огня и тернии страданий” [17]. В пламенно-красном зареве адского огня открывается сатана, дьявол, враг человеческий. Красный цвет символизирует также любовь – страсть, “полную темных чар и злого, земного огня” [18]. Это цвет искушения и испытания. Но от устного народного творчества идет и другое значение эпитета “красный” – “красивый”: красное солнышко, весна красна, красна девица. В стихотворении А.Блока, открывающем цикл “Стихи о Прекрасной Даме”, красный цвет определяет закат (“каждый конек на узорной резьбе Красное пламя бросает к тебе”) и таинственный горный мир Вечной Женственности (“теремвысок, и заря замерла. Красная тайна у входа легла” [19]). Но в обоих случаях красный – атрибут “весеннего”, чистого, идеального начала жизни. В романе Белого красный цвет – символ одновременно и страдания – смерти – страсти, и красоты – возрождения- просветления мира; он и страшит, и влечет. Он таинственен в своей скрытой и ассоциативно связан с тайной народной души. Облик России в “Серебряном голубе”, складывающийся из образов поля, леса, озера (реки, ручья), луга, неба и зорь ориентирован на фольклорно-песенный образ родины. (Для сравнения можно вспомнить стихотворения Ивана Никитина, выросшие на основе фольклора. Никитинская Русь – широкие ковыльные степи, луга, река, дорожки – “необъятный простор”, молодецкая удаль. Месяц “обдаст” лес “красным заревом”, и лес становится подобен “храму”, наполняет душу восторгом. Известное стихотворение “Утро” наполнено такими деталями, которые почти буквально повторяются у Белого: облака в огне, белый пар над лугами, роса серебристая, зеркальная вода, кудри лозняка. Весь улыбающийся простор в этом стихотворении залит “золотыми потоками” утреннего света, алым светом зари).

Итак, символы-лейтмотивы и центральный из них – образ красных зорь связывают воедино “субъективный” и “объективный” пласты сюжета, интегрируют все оттенки смысла (от обозначения любви – страсти до

указания на глубины народного сознания и мистическую борьбу Бога с дьяволом), в глубине своего содержания воплощает некую несказанную “тайну”. Движение лейтмотивов, постоянно переплетающихся (перекликающихся друг с другом) создает в романе свой “сюжет” свою лирическую мелодию: горькую, как запах растертой в руках полыни, тоскливую, как крики журавлей, грустную, как сны и мечты, но и тихую, кроткую, с улыбкой сквозь слезы, с жаждой поднебесного покоя (см. главку “Что ему сказала заря”, [13, С.258-259]. Эта лирическая мелодия не совпадает до конца ни с историей Дарьяльского, ни с образом природы (=Руси) с ее летом, умирающем в осень. Она влечет за грань оформленных образов – к душевным переживаниям самого А.Белого – поэта. Эта третья (“лирическая”) линия сюжета рождается из сопоставления первых двух линий (романа о Дарьяльском и романа о России); на самом глубинном уровне содержания “Серебряный голубь” – это роман о самом А.Белом (как и его “сюжетные” стихи – зарисовки о бродягах, чиновниках, мужиках в сборнике “Пепел”). Точнее – о его раздумьях над судьбами русской интеллигенции в России, окрашенной в красный цвет Апокалипсиса и мистерии. Смерть (индивидуальности, интеллигенции, прежней культуры) представляется Белому неизбежной, но и непреложной, как закон природы. Лица сектантов, убивающих Дарьяльского, скорее испуганные, чем злые [13, С.278], они смотря на агонию “без жестокости”, слышен “соболезнующий шопот” [13, С.279]. Это ритуальное убийство, искупительная жертва, необходимая для возрождения России. Лирическая мелодия лейтмотивов выражает свои эмоциональные образы: одиночество, сиротство, детскость, затерянность в большом и таинственном мире. Россия – заря в конечном итоге воплощается не в Кате (Запад) и не в Матрене (Восток), а в Аннушке-Голубятке, “сестрице родненькой”, глаза которой без слов обещают то же, что и реченька: “Все-все-все расскажу”... Аннушка (Россия) посылает Дарьяльскому (Белому) призыв сестринский: “Приди ко мне – приди, приди!” Рука Аннушки указывает на путь к смерти, на гибельный путь, но и гибель желанна, как подвиг: “Из-под бледного-бледного, черным покрытого платком лица глядели Петру в лицо Аннушкины большие глаза так задумчиво, так уверенно, так спокойно; строго она там стояла с фонарем в руке ей бросавшим в восковые черты легкосветный, кровавый ответ; другая же ее рука дверь распахивала в темноту; и протянутая та рука будто ему указывала беспрекословно снизойти туда, где не видел он ничего, кроме тьмы...” [13, С.274].

Таким образом, в романе “Серебряный голубь” А.Белый объективирует в эпических образах личные ощущения, драму своего сознания (лирическое

содержание). Образы мира внешнего – в конечном итоге, в глубинах смысла – становятся символами авторского мироощущения, “ландшафтами” его сознания. Например, один из важнейших образов в романе – образ дороги: “Врезалась она сухой усмешкой в большой зеленый целебевский луг” [13, С.22]. Пыльная дорога ведет прочь от старой патриархальной идиллии к городу смерти Лихову. Дорога – символ России на переломе. Как и многие другие образы – концепты, образ дороги в романе восходит к художественному осмыслению судьбы России Гоголем. В лирическом отступлении, заканчивающем I том “Мертвых душ”, выразились любовь Гоголя к России, вера в ее будущее и вместе с тем – незнание путей ее движения вперед (“Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа”). Но это лирическое размышление о России, а не погружение в глубины своего Я, как-то, таинственно, противоречиво, фатально связанного с Россией. Сама дорога, по которой несется “бойкая необгонимая” птица-тройка, представляется прямой, как стрела (хотя цели пути и не видно). В другом лирическом отступлении Гоголь говорит о спасительной силе дороги, дарующей простор и покой российской провинции: “Боже! Как ты хороша, подчас, далекая дорога! Сколько раз погибающий и тонущий я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала!” Для Белого народная Русь уже не представлялась однозначно спасающей силой. Дорога в его романе зло усмехается, ерзает, над ней бешено мечется дождливая мразь; все пространство крутится и пляшет, по сторонам дороги кусты-оборотни да злые бесы [13, С.94-56]. Белый вкладывает в образ дороги ощущение собственного духовного “распутья”, “бездорожья”, вовлеченности в движение – и восторг, и предчувствие гибели в этом совместном с Россией движении. Петляющая, пропадаящая в пространстве дорога, ведущая в пустоту или к смерти – эмоциональный эквивалент образа России у Белого. Дорога из Целебева могла бы и спасти Дарьяльского (если бы он успел на поезд), но она же и привела его в Лихов – город смерти.

С другой стороны, субъективные ощущения Белого имели вполне объективный, конкретно-исторический смысл: проблема народа и интеллигенции волновала почти всех поэтов и писателей Серебряного века. В героические и жертвенные тона окрашена эта тема в творчестве А.Блока. Личные переживания А.Белого – “факт сознания, имманентный жизни России” [20]. Роман “Серебряный голубь” оказался также романом-пророчеством: в 1917-1918 годах Белый ощущал интеллигенцию (и себя лично) на пороге смерти, накануне распятия, о чем писал в Предисловии к поэме “Христос воскрес”. Но он по-прежнему верил, что распятие пресуществит тему смерти в тему воскресения; по-прежнему

индивидуальную мистерию он считал подготовкой воскресения всей России [21].

Многомерный, “стереоскопический” роман Белого, объединяющий эпический рассказ о судьбе объективированного героя (Дарьяльского) с глубоко лирическими мистическими переживаниями, миф о России – с конкретной политической и культурной реальностью страны, – это роман, по-символистски синтезирующий “дух” и “плоть”, индивидуальное Я и Я народа, страны. Образы-символы, скрепляющие все пласты содержания, и выражают этот синтез. В статье “Луг зеленый” Белый писал: “Голубое пространство наших душ и голубое небо, нам смеющееся, – одна реальность, один символ, высветляемый зорями наших восхождений и приближений <...> Когда я смотрю на голубое небо, я знаю, что это – небо моей души. Но еще полней моя радость от сознания, что небо моей души – родное небо. Верю в небесную судьбу моей родины, моей матери” [22]. В “Серебряном голубе” символистский синтез осуществлялся на путях, ведущих от “Я” – в мир, вовне, к другим людям, к России, то есть в направлении эпическом. Поэтому один из центральных символов – символ дороги. В романе “Петербург” синтез будет осуществляться на пути углубления в отдельное “Я”, в самосознание, внутрь души, и одним из важнейших символов станет символ “взрыва”. “Личное творчество” жизни Петру Дарьяльскому не удалось. По мнению Белого, “творчество жизни есть тайна личности”. Он писал: “Творчество мое – бомба, которую я бросаю; жизнь, вне меня лежащая – бомба, брошенная в меня; удар бомбы о бомбу – брызги осколков, два ряда пересеченных последовательностей; осколки моего творчества – формы искусства; осколки видимости – образы необходимости, разрывающие личную мою жизнь, Разнообразие форм (т.е. Я, разорванный вовне, и мир, разорванный во мне) – это столкновение форм жизни с формами творчества...” [23].

Диалектика монологизма и полифонизма в романе “Петербург”

Л.К.Долгополов видит главную особенность поэтики “Петербурга” в сочетании двух сторон, двух линий – монологически – повествовательной (сюжет, описания, авторские характеристики действующих лиц, лирические отступления) и полифонической (воспроизведение – а не описание – душевных состояний героев, изолированных, до известной степени, друг от друга) [24]. Попытаемся конкретизировать это принципиально важное заключение исследователя.

А.Белый утверждает: роман – “мое дитя” [24, С.514]. Автор – творец,

автор – повествователь настойчиво подчеркивает условность, изображенность своих героев, их статус литературных персонажей: “... весь роман мой изображает в символах места и времени подсознательную жизнь искалеченных мысленных форм...” [24, С.516]. Субъектоноситель этих “мысленных форм” не определяется конкретно в процитированном письме Белого Иванову-Разумнику. Многочисленные обращения к читателю, пролог и начало первой главы, имитирующие традиционные литературные приемы (например, “предисловный” рассказ о герое), названия глав, содержащие указания на то, что в них “повествуется” о том-то и том-то – все это говорит об авторском вымысле как прародине героев. Завершая первую главу, Белый напоминает читателю, что это автор “развесил картины иллюзий”, что Аполлон Аполлонович – “порождение фантазии автора” [24, С.56]. Но возникшие в сознании автора герои наделяются “атрибутами бытия”, стремятся к объективации в художественном мире романа. В конце первой главы автор восклицает: “И да будет наш незнакомец – незнакомец реальный!”, а в начале второй главы повествуется о том, как газетная сплетня реализуется в сознании публики, “расплетаясь” в серию “никогда не бывших событий”, но все же угрожающих спокойствию. “Сплетня” (газетная строка, “линия” повествования) “расплетается”, разрастается в реальность, обретает плоть. Герои начинают жить самостоятельной жизнью, а абсолютная авторская вненаходимость обыгрывается фигурой автора – наблюдателя за героями, автора – сыщика, находящегося не вне, а внутри художественного мира. Автор принимает “правила игры” и извиняется, когда нарушает их, например, упомянув трамвай, еще не бегавший в 1905 году по городу (“... следует исправить вкравшуюся неточность; в ней повинен не автор, а авторское перо.” [24, С.19]).

“Мы, автор”, пишет Белый, “видим” интерьеры в доме сенатора Аблеухова, “мы, автор” сделали вид, что смотрим в облака и пропустили агентов охранка в ресторанчик, причем “мы, автор” разглядели их фигуры [24, С.37]. Автор признается, что забыл об Анне Петровне, а за ним забыли о ней и герои романа, но ее возвращение есть “факт”, и “описанные” автором лица должны отозваться на него [24, С.388].

Итак, измышленные автором герои становятся автономными (как будто) от его сознания, подчиняясь логике, подобающей реальным характерам в реальных обстоятельствах. Объективируясь, герои предстают как эпический персонаж, как “он” – то есть образ человека, на которого смотрят со стороны как на предмет наблюдения или изображения. Объективируясь, герои формируют эпический пласт романа. Субъективные ощущения А.Белого (“смутный звук как бы на “У”, роение образов) вдруг воплотились в отчетливые картины “чужой, незнакомой” для автора жизни; он не “выдумывал” их, а только “разглядывал”, сам удивляясь некоторым

подробностям. Белый признавался, что материал “подавался вполне независимо от меня” [24, С.506,507]. Придуманная вроде бы автором фамилия провокатора Липпанченко (отразившая бред, построенный на звуках л-п-п) неожиданно подтвердилась объективным, реальным фактом: Азеф жил в Берлине под псевдонимом Липченко [24, С.506], о чем Белый во время работы надроманом не знал.

Р.Магуайер и Дж.Малмстад утверждают, что в галлюцинаторном мире “Петербурга” тени становятся людьми, но люди могут превращаться в тени.Разум порождает реальности, не только независимые от него, но и ускользающие от контроля породившего их рассудка, даже оказывающие обратное действие на своего создателя [25].

Объективируясь, герои становятся литературными типами, имеющими конкретных прототипов как в русской литературе, так и в российской действительности. Эта сторона содержания прекрасно раскрыта Л.К.Долгополовым. Государственный чиновник, его сын – студент-философ, связанный с террористами, революционер, провокатор, светская дама... – все герои получают свои социальные роли. В доме Цукатовых встречаются публицист с директором департамента, земский деятель с чиновником, демагог с юдофобом, либеральный профессор и редактор газеты. Белый не только воспроизводит исторически – конкретно типы российской интеллигенции 1905 года, но и провидит будущее. Так, эпизод шантажирования провокатором Липпанченко террориста Дудкина, начавшего выходить из повиновения, сам механизм психологического подкупа легендарного Неуловимого поразительно напоминает партийный террор сталинской эпохи: совпадает даже терминология: “интеллигентские слезы”, “досье”, “суд партии”, “приговор”, “вырвать с корнем заразу”, “гибнут десятки!”, “Я действую, как диктатор” [24, С.283].

Структурируется система персонажей, отражающая реальное соотношение политических сил в России: сенатору Аблеухову противостоит революционер Дудкин. Эта оппозиция получает широкое историософское истолкование – России угрожает “западная” регламентированность, механистичность и “восточный” анархизм. Но главная пружина событий – провокатор Липпанченко; это он составил “концертное трио, где Россия – партер”, столкнув отца и сына Аблеуховых с Дудкиным.

Система персонажей строится на принципе контраста, разделяясь на ряд антагонистических пар: отец – сын, муж – жена, революционер – сенатор, революционер – провокатор... Встреча героев означает не сближение, а отталкивание их друг от друга, как будто бы сближаются одноименные полюса магнита. Такова первая встреча взглядами Аполлона Аполлоновича и Дудкина:такова одна из встреч отца (кажущегося сыну “заморышем – недоноском”) с сыном (который для отца – “юноша – негодяй”) [24, С.216-

218].

Контраст проникает внутрь одного образа. У террориста Дудкина такая нежная кожа и нервный поворот головы, что его можно принять за переодетую барышню [24, С.23]. Могуущественный Аблеухов – “глава Учреждения”, заносащий над Россией бич циркуляров, обладает “худосочной, совершенно незвратно фигуркой” [24, С.13]. Дудкина поражает то, что у воспарившего над страной сенатора – не рука, а “ручоночка”, сам он – “дрожащий смертенш” [24, С.30,32].Контрастен облик Николая Аполлоновича: “красавец”, “античная маска” – и “уродише” [24, С.47]. Двойственна сотканная из ярких и нежных тонов красота Софьи Петровны Лихутиной; ее “очи” то искрились, то мутнели, то тупо проваливались в синевато-зловещий глазницах; ее движения то вялы и неуклюжи, то гибки и стремительны [24, С.59-60]. В Софье Петровне сосуществуют “ангел” и “бабенка”, за ее внешностью “японской хризантемы” таился хаос – все виды преступлений, падений, бешенств, но и геройств.Разумеется, контрастны и чувства, которые испытывают герои друг к другу. Софья Петровна “ненавидя, любила; любя, ненавидела” [24, С.65]. “Богopodobность” и “лягушачья слякоть” спорили в Аблеухове, кого любит он: ангела или бабенку?Ангел Софья Петровна любила в Аблеухове “бога” и ненавидела “лягушонка”, но потом полюбила свою ненависть, а с ней – и “лягушонка” [24, С.66].

Из контрастных пространственных макрообразов состоит и фон, на котором действуют герои: парадный Петербург – и острова, Невский проспект – и линии Васильевского, холодный блеск и роскошь Учреждения, дома Аблеуховых – и подвалы, чердаки, грязные темные лестницы доходных домов.

Принцип контраста воплощает замысел А.Белого – показать “мистерию” человеческих кризисов” [24, С.504]. В романе кризис поразил все сферы: семью, культуру, государственный аппарат, революционное движение, каждого человека. “Больны – почти все”, – говорит Дудкин [24, С.91]. “Мозговое расстройство” и жажда смерти, сумасшествие – удел личности в разлагающемся мире. Тотальный контраст с неизбежностью формирует интригу. Событийный сюжет последовательно проходит стадии завязки, кульминации, развязки.Подзаголовки глав подчеркивают поступательное развитие сюжета.Кульминационная роль четвертой главы акцентирована указанием на то, что в ней “ломается линия повествования” и тем центральным, срединным местом, которое четвертая глава занимает в структуре романа из восьми глав.Контраст проникает и в логику сюжета: первые три главы (“томление перед грозой”, по определению автора), четвертая – кульминация, и последние четыре главы (“гроза”). Пролог и эпилог, как рама, замыкают повествование, подчеркивая “эпическую”

позицию авторской вменяемости, создавая историческую дистанцию между 1914 и 1905 годами. Один из наиболее ярких моментов отступления автора на позицию абсолютной вменяемости – разрыв поля настоящего времени при описании Учреждения, в котором Аполлон Аполлонович “есть”, внезапным вторжением времени событийного будущего (сенатор уже умер), поданного как “эпическое”, повествовательное время прошлое (“Я недавно был на могиле...” [24, С.333], Герой романа еще “есть”, он еще рассылает циркуляры по России, но над его глухой могилой уже грустно шелестят березы, роняя сережки. Жизненный круг сенатора завершен, что подчеркивает надпись на могиле: “год рождения, год кончины”).

Круг времени для героев замкнулся: “временисчисление... – нулевое”, “круг времени повернулся”, “течение времени перестало быть”, “летоисчисление бежало обратно” [24, С.238-239]. В круг замыкается и интрига: “...Бомба-то, ставши умственной, описала правильный круг, так что речь о бомбе возникла в месте возникновения бомбы” [24, С.248]. Замкнулся круг русской истории: “Медноголовый гигант прогонял через периоды времени вплоть до этого мига, замыкая кованый круг...” [24, С.306]. Все ветшает, превращаясь в мерзость запустения. Жизнь, зашедшая в тупик, становится смертью: “...всему положен предел: и платина плавится” [24, С.343]. Шестидесятилетний Аполлон Аполлонович выглядит “серой развалиной”, “тысячелетним каким-то” [24, С.341]. Мотив смерти, звучавший с самого начала романа (через строки стихов Пушкина, через утверждение Дудкина об “общей жажде смерти”), усиливается по ходу сюжета. Отсутствие времени, “нулевое” время – это миг, сжавший в себе прошлое и будущее; миг, достигший предельной плотности, критической массы; он должен взорваться. Категория взрыва, как нам представляется, это не только “Страшный Суд” для героев романа, но и благо, спасение – с точки зрения автора. У героев “Петербурга” сознание (интеллект, логика) развито в ущерб психике [24, С.109]. У них нет души, образы сознания поэтому герои склонны тесно увязывать с физиологией, с плотью: застой крови, сухотка спинного мозга, геморрой, стенокардия и так далее – в традициях вульгарного материализма. Отсутствие души – бездушие – это, в конечном итоге, безличие (“личность же с пучиною всевозможных волнений (сего побочного следствия существования души) представлялась сенатору как черепная коробка, как пустой, в данную минуту опорожненный футляр”, [24, С.50]. Образы героев кривятся, превращаются в гримасы и гротеск: “негопырь” (сенатор), “лягушонок” (Николай Аполлонович), китайская кукла (Софья Петровна), “монгол” (Липпанченко). Липпанченко – истинная пружина интриги – это воплощенное бездушие: его чудовищная голова с выдающейся, как у гориллы, лобной костью и глубоко засевшими в орбитах глазами, была “головой недоноски”, чей хиленький мозг оброс раньше

времени жировыми и костяными наростами [24, С.274]. У этой “особы” выразительнее спина, чем лицо: “Вдруг безликой улыбкой повывадалась меж спиной и затылком жировая шейная складка:точно в кресле засело чудовище; и представилась шея лицом; точно в кресле засело чудовище с безносой, безглазою харею; и представилась шейная складка – беззубо разорванным ртом” [24, С.277]. Дефицит души, свойственный всем героям, у Липпанченко представлен воистину “чудовищным” вакуумом.

Взрыв означает гибель изжитой плоти, преобразование ее вновь родившейся душой. Так, в груди Аполлона Аполлоновича рождается ощущение растущего, багрового шара, готового разорваться, – это билось и трепетало “уму непокорное сердце” [24, С.27]. Куски прежней жизни “отваливаются” от сознания Софьи Петровны после скандала в доме Пукатовых, и сама она была, как “нерожденная в жизнь душа” [24, С.174]. Подлинные душевные тревоги охватывают Николая Аполлоновича, его “бренную оболочку”, и его дух – созерцатель “тщетно тщится” осветить объявшаю тьму: “...думать, понять – разве есть понимание этого; это – пришло, раздавило, ревело...” [24, С.183]. “Стаи мыслей” слетели с центра сознания, и вместо сознания – черная дыра. И тут, пишет Белый, “в месте сердца вспыхнула искорка, расширившаяся в разорвавшийся багровый шар.” [24, С.185]. “Взрыв” – необходимый момент “мистерии” кризиса человеческого “Я”, то испытание, подобное смерти, за порогом которого – второе рождение, путь к Христовой Свободе. В книге “На перевале. Кризис мысли” (1918) Белый писал: “Наша свобода дерзает: над сердечным огнем взлететь к стенкам черепа и разорвать стенки черепа:Николай Аполлонович необходимость разрыва в себе ощущает:движением проглоченной бомбы... над собою должны мы взлететь: не взлетим – разорвемся. Жизнь рвется: шатается.Череп будет разбит: светлый Голубь пришествия спустится в отверстие наших разрывов: соединение головных и сердечных наук будет следствием схождения Голубя из-за мозга сквозь мозг на сердечный престол” [24, С.501].

Через взрыв прежнего “Я” происходит в героях возрождение человеческих, неповторимо-интимных переживаний детства, любви, семьи. Тема детства как сокровенной и недостижимой более страны звучит с первых страниц романа. Аблеуховы, ненавидящие друг друга, мысленно подписывающие друг другу казнь, в какой-то миг вспоминают, как беседовали они прежде:мальчуган и еще нежный отец [24, С.120]. В тот роковой час, когда бомба была принесена Дудкиным в дом Аблеуховых, отец пришел к сыну с огромным арбузом – традиция со времен детства. Террорист Дудкин во всех перипетиях возил за собой вязаное одеяло – подарок матери; заболев, он мечтает о чае, о “малинке”, о материнской заботе. Но детское (природное, душевное, человеческое) забылось и

заслонило “мозговой игрой” персонажей: в главу Учреждения, в кантианца, в террориста, в “особу”. Только после разразившегося скандала (IV глава) возвращается к героям детское мироощущение, а с ним – любовь, жалость, человечность. Примирение Аполлона Аполлоновича с Анной Петровной “просветило ее черты прекрасно” что-то “детское вспыхнуло” в глазах [24, С.391]. Сам Аблеухов помолодел, его взор стал “мягкий какой-то: синий – синий, ребяческий” [24, С.397]. Между супругами возникло “что-то”, что все люди забыли, но что никого не забыло и стоит при дверях – любовь [24, С.400]. Плачет, уткнувшись в материнские колени, Николай Аполлонович, а отец гладит белокожные волосы “Коленьки” [24, С.404]. С развитием темы детства связано отторжение героев от Петербурга – центра “мозговой игры”. Когда сенатор везет супругу в свой дом, он уже не созерцает кубы и параллелепипеды домов на Невском, а смотрит на Анну Петровну. Сгустившаяся над героями тьма разразилась грозой и бурями, “медленно мозг очищался”, и словно в небе появился лазурный просвет, в который вот-вот выглянет солнце [24, С.397]. Архитектурный образ Петербурга сменяется пейзажным образом города. Из тумана “бледно-серой гнилости” появляется рассвет, рождается новый день. Когда раскаяние и любовь к мужу охватили Софью Петровну, “ей все просветилось”, встал образ “далекого и вновь возвращенного детства”, сердце “затрепетало”. В этот момент комнату осветил “бледно – розовый, бледно – кровавый луч встающего солнца; вода в Мойке заблистала янтарным светом, искрою золотой, алмазными и серебряными струями” [24, С.198]. Этот же рассвет (“легчайшие пламена”, “розовая рябь облачков”, “сеть перламутринок”, “голубой лоскуток”, расцветившие легко и причудливо утренний Петербург, видит Аполлон Аполлонович, уже не сенатор, а просто добрый старик, провожающий домой бедно одетую девочку. Ему по-детски и печально, и тихо, и уютно. Ему открылась правда и право “обывателей” – стоимиллионной России. Петербургский петел возвращает в это утро начало неизвестного будущего [24, С.200-201].

Зимние серые дни и черные ночи сменяются предчувствием весны (“Февральское солнце на склоне”, [24, С.417]. Тает медленно “рука ледяная”, заморозившая пятьдесят лет назад сердце Аполлона Аполлоновича [24, С.410]. В эпилоге последний портрет Аблеухова (старичок с огромными васильковыми глазами) дан на фоне белой сирени и лиловых колокольчиков, среди золота зеленеющих листьев, под небом, где “бурно бушует: синева и барашки” [24, С.410]. Возвращение в детство, в свет, в природу связано с возвращением в Пролетное, в родную полевую Россию.

И сердце Николая Аполлоновича, бившееся прежде неосмысленно, бывшее прежде ледяным комком, после всех потрясений стало медленно согреться, в нем забились чувства. Голова – сухой логический аппарат –

“закружилась”, что-то в герое “лопнуло, разлетелось”. Николаю Аполлоновичу предстал миг из раннего детства, ему “захотелось на родину, в детскую, потому что он понял: он – малый ребенок”. Он услышал звук милого детства, позабытой родины, Бога – звук, похожий на предвесенний голос журавлей, несущих свое курлыканье над “проклятыми петербургскими крышами” [24, С.315-317].

Уже Пролог противопоставляет Петербург и Москве, и Киеву, и всей Российской Империи; каменная планиметрия “разительно отличается” от остальных городов – деревянной кучи домишек, сплошного “отхожего места”. Из точки на карте – Петербурга – мечет молнии в губернии Аполлон Аполлонович, но тщетно: неизмеримости России летели навстречу, волнение просачивалось и на Невский в грозные дни 1905 года. Сенатор боится Руси, прячется в “футляр” – в куб кареты: “Русь! Русь! Видел – тебя он, тебя! Это ты разревелась ветрами, буранами, снегом, дождем, гололедицей – разревелась ты миллионами живых заклинающих голосов!” Неотвязная, злая нота на “у” слышилась в Петербурге – “октябрьская эта песня тысяча девятьсот пятого года” [24, С.77,114].

Так частные контрасты обобщаются Белым в главном контрасте: Петербург – и Россия или, в еще более общем историософском аспекте, Запад и Восток в судьбе России. Закончился “петербургский” период в истории отечества, близится катастрофа: “Раз взлетев на дыбы и глазами меряя воздух, медный конь копыт не опустит: прыжок над историей – будет: великое будет волнение; рассечется земля; самые горы обрушатся от великого труса; а родные равнины от труса изойдут повсюду горбом. На горбах окажется Нижний, Владимир и Углич. Петербург же опустится” [24, С.99]. Л.К.Долгополов достаточно охарактеризовал историософскую концепцию Белого, в которой трансформировались идеи статьи Вл. Соловьева “Три силы”. Выход из рокового тождества двух полярных тенденций (“восточной” и “западной”) – в возвращении к национальным истокам допетровской Руси, в “детство” русской культуры [24, С.539]. Не вдаваясь в детальный анализ концепции автора, отметим лишь ее выраженность в тексте романа (в лирико-философских отступлениях) и выразимость (в автокомментариях к роману в статьях и письмах А.Белого в работах исследователей). Объективированные герои “Петербурга” выполняют, с этой точки зрения, служебную функцию – они выявляют, обнажают авторский замысел. Индивидуальные черты героев призваны обнаружить роль этих людей в истории рода, нации, страны. Их роль заключается в предельной явленности скрытых доселе тенденций, в доведении их до логического конца. “И Николай Аполлонович вспомнил: он – старый туранец – воплощался многое множество раз; воплотился и ныне: в кровь и плоть столбового дворянства Российской империи, чтоб исполнить

одну стародавнюю, заповедную цель: расшатать все устои; в испорченной крови арийской должен был разгореться Старинный Дракон и все пожрать пламенем; стародавний восток градом невидимых бомб осыпал наше время” [24, С.236].

Образы имеют тенденцию к наглядности и даже к эмблематичности. Эмблематичность достигается уже характером фона, на котором изображены герои и которой “завершает” фигуры героев до целостности (объективированности). Пространство героев – это пространство обособления. Оно темное, пустое, холодное, ночное. Тьма сгущается и над отдельными героями (“Тьма объяла и Софью Петровну”, [24, С.54]; Александр Иванович Дудкин: “Темнота нападала: капала, обстала..”, [24, С.284]; Николай Аполлонович сидит в темном подъезде, на холодных ступенях: “некая черная пустота начиналась у него за спиной; черная пустота была впереди”, [24, С.54] и над изображенным миром в целом (“Петербург ушел в ночь”, [24, С.150]). Пространство замкнутое – стенами гостиной, стенками “лакированной кареты”; зеркала, “лаки и лоски” замыкают кругозор. Невский проспект обстали “кубы” домов. Уголок Петербурга у Зимней Канавки – словно фрагмент декорации к опере Чайковского “Пиковая дама”. Николай Аполлонович, сидя в кабинете, запер дверь на ключ, стремясь к изоляции от житейской суеты. Комнатки Лихутиных – “малые комнатки”. “Темнело: синело” [24, С.276] в роковой вечер на даче Липпанченко, с ее неопрятными, тесными комнатами. Сам Петербург на географической карте выглядит как точка, обведенная двумя кружками; в реальности город опоясан “линиями” и кольцом заводов. “Математическая точка” не имеет измерения; все замкнутое пространство, обособляющее героев, в пределе стремится к двухмерной плоскости. Наиболее отчетливо свидетельствует об этом признание Дудкина. По воле провокатора Липпанченко Александр Иванович был изгнан из трехмерного мира и “распят” в свою тень – в Неуловимого, обреченного на холод одиночества: “...любимая поза во время бессонницы, знаете, встать у стены да и расплаться, раскинуть по обе стороны руки”, [24, С.92]. “Квадраты, параллелепипеды, кубы” подчеркивают плоскость пространства города и плоскость “линии жизненной”.

Планомерность, симметрия, прямолинейность успокаивают нервы сенатора. П.А.Флоренский – мыслитель, несомненно близкий А.Белому, в студенческие годы они вращались в одном круге московских символистов – говорит о “бездущии” линейной перспективы. Прямая перспектива дает вместо вещи – “пустое место”, ведет мимо предметов, в “беспредельность пустоты, где постепенно уничтожаются все конкретные зрительные образы и всякое нечто испаряется в ничто” [26]. Невский проспект вечером “залит огненным моряком”, горят “бриллиантовым светом стены многих домов”, но

издали это выглядит лишь “красным пятном – мутью, смешанной из крови и грязи” [24, С.49]. Петербург – бесконечность проспекта, возведенного в энную степень. За Петербургом же – ничего нет [24, С.22]. “Плоскими” становятся сами образы героев, у которых только логика и плоть; “Души-то, стало быть, не было”. “Красный шут” – не маска Аблеухова-сына, маской был “Николай Аполлонович” [24, С.382].

Николай Аполлонович “наклонял низко профиль с неприятным оскалом разорвавшегося рта, напоминая трагическую, античную маску, несочетавшуюся с быстрой вертлявостью ящера в одно согласованное целое: словом, выглядел он попрыгунчиком с застывшим лицом” [24, С.253].

Фигуры героев кажутся мнимыми, призрачными. Они – лишь тени (на плоскости!) живых людей. “Неуловимый” – тень Дудкина; за теньями предметов несется “теновой, огромный толстяк” – ломающаяся на косяках безобразная тень Липпанченко и так далее. Персонаж бредовой галлюцинации Дудкина, посланник сатаны господин Шишнарфнэ утверждает, что Петербург – столица загробного мира, мира теней [24, С.298]. На плоскости пространства обособления герои выглядят, как маски или шаржи, карикатуры (голый череп Аблеухова с огромными зеленоватыми ушами), Красное домино, Белое домино; “котелок, трость, уши, нос и усы”; нелепо пляшущая на ветру шинель Николая Аполлоновича, монгольская “рожа” – эти и другие образы – контуры, образы-эскизы лейтмотивами проходят через весь роман. Аполлон Аполлонович напоминает “написанную на ковре фигурку египтянина – угловатую, плечистую, презирающую все правила анатомии (“у Аполлона Аполлоновича, ведь, не было мускулов: Аполлон Аполлонович состоял из костей, сухожилий и жил,” [24, С.179]. Он напоминает мумию фараона. Сыщику Морковину становится даже жаль сенатора – “это старое, перед ним точно в грязь осевшее очертание” [24, С.190]. Энфраншиш – бред, “пятно на обоях”. Теряя объемность, образы уплощаются в силуэты, а “силуэты лиц не имеют” [24, С.37] и растворяются в ничто. Так, бредовый посетитель Дудкина (Шишнарфнэ) садится на подоконник, прочерчиваясь черным контуром на фоне “зеленых заоконных пространств”. Затем этот контур становится все легче, воздушнее, тоньше, кажется листиком темной бумаги, наклеенным на окно. Затем исчезает и контур, остается лишь пятно копоти на стекле: материя разложилась, превратившись в звук [24, С.291-297].

Повторяясь вновь и вновь, образы – силуэты образуют орнамент в пространстве повествования. Орнаменту уподобляется и фон, окружающий героев: персидская пестрота в кабинете Николая Аполлоновича; орнамент из оружия на стенах в “желтом доме” сенатора; бледнотонная живопись в гостиной; веера, кружева, подвесочки, банты, японский пейзажи в квартирке Софьи Петровны. Орнаментален архитектурный облик города: “Светлое,

пятиколонное здание с полосой орнаментной лепки: круг за кругом: в круге же римская каска на перекрещенных мечах” [24, С.48]; на казенном доме – ряды “каменных морд”, гербы, плетенные гирляндой; “александровский строй белокаменных колоннад” [24, С.23] и тому подобное. Кирасиры, барышни на бале у Цукатовых, пестрые маски дополняют фон цветовыми пятнами. Отдельные пейзажные мотивы (закат, невская вода), повторяясь, также складываются в орнамент. Орнамент, состоящий из дискретных элементов, выстроенных в линейный ряд, становится эмблемой обособленности героев друг от друга и их “распластанности” на плоскости, их “рядоположенности” (древний туранец сосуществует с интеллигентом начала XX века, пушкинский Евгений – с террористом Дудкиным). Ритмичное чередование элементов орнамента поддерживается своеобразными константами, преобразующими глубину истории в пространство сегодняшнего дня. Важнейший символ такого рода – кариатида у подъезда Учреждения: “Старый, каменный бородач! Улыбался он многие годы над уличным шумом, приподнимался он многие годы над летами, зимами, веснами – круглыми завитушками орнаментной лепки <...> Самое время по пояс кариатиде. Из безвременья, как над линией времени, изогнулся он над прямою стрелой проспекта...” [24, С.348]. Идея орнамента, кроме обособленности элементов, наглядно воплощает представление Белого об истории как о системе “возвратов”, вечных возвращений.

Итак, персонажи романа, объективирующие авторский замысел, подчиняющиеся закону авторского монологизма, стремятся в пределе к образам-эмблемам, подобным дискретным элементам орнамента. “Я” героя с этой точки зрения, является внеположенным авторскому “Я” предметом изображения или “Не-Я”. Как во всяком эпическом произведении, герой созерцается автором как объект, как “Он”.

Но в “Петербурге” А.Белого каждый “Он” раскрывается также как “Я” (или “Я-Не-Я” для автора), как субъект сознания, как суверенный творец собственного мира. Интересно воспоминание А.Белого о характере работы над романом: “...я ничего не придумывал, не полагал от себя; я только слушал, смотрел и прочитывал; материал же мне подавался вполне независимо от меня, в обилии, превышавшем мою способность вмещать; я был измучен физически; но не в моих силах лежало остановить этот внезапный напор...”, “я лишь подглядывал за действиями выступавших передо мною лиц” [24, С.507]. “Я” почти каждого героя романа как бы дублирует “Я” автора. Так, голова Аполлона Аполлоновича исполнена образов, тотчас же воплощающихся в призрачный мир: “... каждая праздная мысль развивалась упорно в пространственно-временной образ, продолжая свои – теперь уже бесконтрольные – действия вне сенаторской головы” [24, С.35]. Поток образов возникает в сознании героев спонтанно, независимо от

их воли, а их тело становится лишь проводником некоей надличностной интеллигентной силы. Николай Аполлонович чувствует, что мыслит совсем не то, что хотелось бы ему, его мозговые извилины “только пыжились”. Зарождаясь в пульсации крови, “рои себя мысливших мыслей” выходят за пределы мозга [24, С.412]. Подобное чувство испытывает и Дудкин, объясняя ночное кошмарное видение Энфраншиша расстройством своего сознания, телесным недомоганием и вторжением в его “Я” инородной, враждебной силы [24, С.304].

Вольно или невольно, рационально или иррационально, но герои измышляют свои миры, тут же реализующиеся в обстоятельства как бы независимой от них действительности. Сама интрига с покусением и провокацией – порождение “праздных мыслей” Дудкина. Это он домысливает обрывки чужих разговоров: “Пора...право” он превращает в слово “провокация”, а “Абл...ейка меня кк...исла...тую...попробуй...” – в “Аблеухова” [24, С.28-29]. Сам Дудкин “возник, как мысль” в сенаторской голове” [24, С.26].

Каждый герой является центром, точкой в пространстве, которая порождает из себя вроде бы объективный, внеположенный данной личности, мир. Художественное пространство в романе – это пространство мысли, мыслепространство героев: “Дом – каменная громада – не домом был; каменная громада была Сенаторской Головой”; была лишь “иллюзия комнаты” [24, С.36], но вместе с тем, комнаты, дом – не иллюзия, так как здесь ходят лакеи, стены эти оглядывают и Дудкин, и Анна Петровна...”Рои себя мысливших мыслей взрывают персональное Я героя, повторяясь в набегающих “рой за роем” косматых тучах, закрывающих луну[24, С.244]. Мысли, порожденные Невским проспектом (“на проспекте все мысли превращаются в безличное месиво”, [24, С.314]), переносят плиты проспекта в серое, мягкое мозговое вещество под головными костями. Сам автор пояснял: “А быт “Петербурга”, провокация с проходящей где-то на фоне романа революцией – только условное одяение этих мысленных форм. Можно было бы роман назвать “Мозговая игра”” [24, С.516].

Мысли героев выходят за стенки черепа в мир внешний, герои оказываются “вне себя”. Персональное Я каждого продлевается в далекое прошлое: в XIX век, в эпоху Петра I, к древним туранцам, к Аб-Лаю, к первому человеку Адаму... Временная перспектива открывает за мгновением – бездну времен; с такой же головокружительной быстротой разбужая, ускользает Я из обособленного мирка в мировые пустоты: странник во времени низвергается в мировые пространства, в “безмерности”. Выход героев “за себя”, “вне себя” связан с распадом их телесной определенности. Самоощущение героя вытесняет собой его внешний, портретно-пластический облик, ту наружность, которая, по мнению

М.Бахтина, “завершает” образ героя до целостности. Такой показ героя “изнутри”, уничтожающий авторскую вменяемость, авторский “избыток видения”, соответствует принципу превращения в романе Белого эпического “Он” героя в лирическое “Я” героя, дублирующего в функции порождения мира самого автора – Белого. Самоощущение героев “Петербурга” лишено цельности, это сознание о разорванных ощущениях, о взорвавшемся Я: “И еще представим себе, что каждый пункт тела испытывает сумасшедшее стремление распространиться без меры, распространиться до ужаса (например, занять в поперечнике место равное сатурновой орбите); и еще представим себе, что мы ощущаем сознательно не один только пункт, а все пункты тела, что все они поразбухли, – разряжены, раскалены – и проходят стадии расширения тел: от твердого до газообразного состояния, что планеты и солнца циркулируют совершенно свободно в промежутках телесных молекул; и еще представим себе, что центростремительное ощущение и вовсе утрачено нами...” [24, С.384]. Так и Дудкин, в промежуток между приступами бреда, понимает, что его “Я” (самосознание) убегает от распадающегося телесного состава, становясь “Не-Я” в “растрескавшихся” пространствах его галлюцинаций. Таким образом, эмблематически – отчетливый, плоскостной “орнамент” образов углубляется в бездну. Лихорадочное видение Дудкина – Медный Гость, за спиной которого – не дверь, не лестница, а “пространства луны”, “неизъяснимости” – это, в сущности, ожившее изображение на плоскости (виденная Дудкиным картина на стене трактира). Центр внимания переносится с элементов орнамента на его фон, бесконечно углубляющийся в пространство. Например, перед убийством провокатора Дудкин снова увидел фигуру Петра I, но теперь акцентирована не фигура призрака, а переплетение сквозных линий: “многожердистные руки”, “сеть черненьких веточек”, “воздушные промежутки из сучьев”, “упругие жерди кустов”, “решетка”. Этот фон движется, летит, качается, дрожит, отлетает... Пространство, вместе с границами, теряет устойчивость (“куст кипел...”, [24, С.379]). В отличие от образов-эмблем, наглядно воплощающих идеи (замысел), фон – динамичный, безмерный – лишь намекает на “невыразимые смыслы”. Сорвавшийся с места орнамент (то кривится фигурка шута, то проносится лимонно-желтый Петрушка), “роящиеся” образы складываются для Николая Аполлоновича в “потрясающий, нечеловеческий смысл” [24, С.313].

Каково значение “бездны”, таящейся за плоскостью? Выход героев “за” себя передает горение воли, неутоленность страстей, страдание, несвятость. Разомкнутые вовне, неуравновешенные, выходящие из себя герои передают внутреннее движение, поиск духа. Фон – пространство, общее всем героям. “Ползучая многоножка” – толпа на Невском проспекте – это коллективное мыленное (и бессмысленное) пространство, вливаясь в

которое становится “ахинеей” и мысль отдельного героя. В фоне происходит деперсонализация “Я” героев. Сам фон (например, пейзаж) непрерывен, диффузен, снимает обособленность героев друг от друга, связывает их между собой. Так, Николай Аполлонович окружен в Летнем саду “танцем”, “крутнем”, золотых сухих листьев, их шелестом и трепетом [24, С.143-145]; осенний пейзаж в этом эпизоде проецирует вовне психологическое состояние героя. Но эти же посвисты и шелесты листьев, исходящие из пространства Аблеухова-младшего, протягивает он к пространству своего Ангела Пери, окружает ими Софью Петровну [24, С.159]. Какие-то невнятные россыпи слов, что-то не вошедшее еще в освещенную сознанием область “Я”, ощущают герои из окружающего их мира – мира их мысли, но и не только их, а и других персонажей романа. “Я” каждого героя порождает “Не-Я” (другого героя), но этот “Не-Я” начинает “бытийствовать” уже вне сознания породившего “Я”. С.Н.Булгаков в очерках “Трагедия философии” анализирует философский смысл троичности, выраженной в суждении “Я есть нечто” или “Я есть не-я”. Философ утверждает, что “бытие – “есть” – не есть только “связка”... Связка связывает она соединяет субъект и объект” [27]. “Есть” – это “область сказуемости, которая одновременно есть Я и не Я, должна быть понята и истолкована как не-я в я (область, еще не освещенная светом Я, то есть неосознанным, как бы сумерками Я, или без- (до-, над-) сознательным Я” [28].

В романе Белого фон, на котором действуют герои (прежде всего – пейзаж), и выражает область не-Я в Я. Полифония сознаний героев обуславливает полицентризм в построении художественного пространства. “Я” одного героя, связываясь с “Я” другого, переходя в “Не-Я”, отрицает монолизм и моноцентризм. Точка зрения на мир оказывается нефиксированной. Порождающим весь мир “Петербурга” можно считать и сознание сенатора, и сознание его сына, и сознание Дудкина. Наиболее заметен полицентризм в тех случаях, когда один и тот же пространственный мотив изображается преломленным в сознаниях разных героев. Единство деталей, лейтмотивов, тональности пейзажных образов, увиденных разными героями, соединяет или уравнивает в правах как возможный центр, угол зрения сознание каждого из этих героев. Например, одну и ту же женскую тень на мостике Зимней Канавки видят Дудкин и Николай Аполлонович. Каждый размышляет о своем, но самих размышлений автор почти не передает, заменяя их пейзажем. Оба видят летящее сквозь тучи пятно горящего фосфора (месяц), клочковатые руки каких-то очертаний, туманы, огоньки. Все пропадает “изтумана в туман” [24, С.100, 122]. Одновременно “из тьмы в тьму” проходит по коридору сенатор, Аполлон Аполлонович. В этот же контекст включено авторское отступление “Ты, Россия, как конь!..” Таким образом, ночной пейзаж (тучи, луна, Нева,

огоньки на воде, мост) может с равным основанием считаться порождением каждого из этих четырех “авторов” одновременно. Субъектом сознания оказывается некое деперсонифицированное “Я”. А. Белый утверждал: “...подлинное местодействие романа – душа некоего не данного в романе лица, переутомленного мозговой работой; а действующие лица – мысленные формы, так сказать, недоплывшие до порога сознания” [24, С.516]. Пространство орнаментального фона – диффузия, текучая бездна – открывается за каждым очерченным образом (элементом “орнамента”). Точка на плоскости “взрывается”, разворачиваясь в шарообразную вселенную, в некое “гиперсферическое” пространство, обладающее “странными свойствами”, нарушающими законы евклидовой геометрии, выражающими “бред геометрии” [24, С.327]. Орнамент облакает наглядностью некие мировые формулы бытия [29]. Мистическую силу и метафизическую значимость орнамента использовали древние культуры в целях теургии магии. Худенький, “как палочка”, Николай Аполлонович – эта та палочка-единица, которую “тридцать полей” превращают в “безобразие пенталлиона”, где единица повторяет себя неизмеримое число раз: “Так тащится человек чрез мировое пространство из вековых времен в вековые времена” [24, С.327].

“Аполлон Аполлонович был в известном смысле как Зевс: из его головы вытекали боги, богини и гении. Мы уже видели: один такой гений (незнакомец с черными усиками), возникая как образ, забытийствовал (подчеркнуто автором) далее прямо уже в желтоватых невских пространствах, утверждая, что вышел он – из них именно: не из сенаторской головы; праздные мысли оказались и у этого незнакомца; и те праздные мысли обладали все теми же свойствами.

Убегали и упрочнялись.

И одна такая убежавшая мысль незнакомца была мыслью том, что он, незнакомец, существует действительно; эта мысль с Невского забежала обратно в сенаторский мозг и там упрочила сознание, будто самое бытие незнакомца в голове этой – иллюзорное бытие.

Так круг замкнулся” [24, С.35].

В таком “гиперсферическом” пространстве прямые линии взаимоотношений между героями искривляются, параллельно протекающие существования (сенатора, террориста, провокатора и др.) сходятся. Основным структурным принципом становится уже не контраст (такой наглядный для рассудка!), а таинственная аналогия, тождество различного, нераздельность неслиянного (что, в сущности, составляет функцию символа).

С зеркальной симметричностью повторяются психологические жесты героев: например, Дудкин, принесший Николаю Аполлоновичу бомбу, много

и горячо говорит (“трещит”); так же лихорадочно обрушивает позднее Николай Аполлонович свой “поток болтливости” на Дудкина [24, С.262]. В начале романа Аполлон Аполлонович, сидя в карете, встретился с расширившимся вдруг взором незнакомца – Дудкина [24, С.25], во второй половине романа (глава пятая) сенатор снова видит расширившиеся глаза “неприятного юноши”, но на этот раз это глаза его сына; Николай Аполлонович едет в пролетке, а сенатор идет пешком [24, С.216]. Одинаково ужасают “ледяные пространства”, “категория льда” и сенатора, и его сына, и Дудкина. Аналогия скрывается за внешней оппозицией “отец-сын”. Одинаково ведут себя и тот, и другой над письменным столом, над листами бумаги с пометками [24, С.32, 45], одинаково ощущают они отделение сознания от тела, разрывающий шар души; одинаково рассеяны... Автор прямо утверждает тождество героев-антагонистов; сын “был чувственно абсолютно равен отцу”, “мысли обоих смешались, так что сын мог, наверное бы, продолжить мысль отца”, “у обоих логика была окончательно развита в ущерб психике” [24, С.108, 109]. “Богородицкий” красавец-сын наделен такими же торчащими ушами, как отец; оба маленького росточка и т.д. Таким образом, герои отражаются друг в друге, узнают в “Не-Я” свое “Я”, но это отражение не буквальное, а все-таки измененное, остающееся странным для “Я”, все-таки “Не-Я”. Несколько раз в романе звучит мотив странного зеркального отражения, в котором герой не узнает себя, хотя это именно он. Так, на Аполлона Аполлоновича из зеркала глядит то синий рыцарек, то “бритенький гимназистик” [24, С.180]. Таким, вероятно, видят сенатора со стороны другие люди.

Аналогии показывают героев друг для друга, обнаруживают сферу их бытия (“Я есть Не-Я”). Эта сфера не подвластна рассудку и воле героев, она под- или сверхсознательна, кошмарна, иррациональна. Геометрически – определенная логика – лишь видимость, иллюзия, сквозь которую сквозит бытийный, алогичный хаос. Вл. Соловьев писал: “Хаос, то есть отрицательная беспредельность, зияющая бездна всякого безумия и безобразия, демонические порывы, восстающие против всего положительного и должного – вот глубочайшая сущность мировой души и всего мироздания” [30]. Отец смотрит на сына: “В ужасе Аполлон Аполлонович остановился перед ужасом...” [24, С.216]. В волнении курит Дудкин, и это волнение передается Николаю Аполлоновичу: “точно кто-то невидимый, третий, встал вдруг между ними, вознесенный из дыма и вот этой кучечки пепла; этот третий, возникнув, господствовал теперь надо всем” [24, С.92]. “Я” каждого героя – “Ты” для другого героя. Но все они – “Ты” для автора. “Незнакомец” (Дудкин) – тень мыслей сенатора собственная тень, и для автора он – “лишь тень моя” [24, С.28].

Соотносятся в структуре романа монологический и полифонический

принципы по закону аналогии. Герои (“Не-Я” для автора) дублируют позицию автора, самораскрываясь в художественном мире как “Я” и отражаясь в “Не-Я” других героев. С другой стороны, А.Белый вносит элементы автобиографизма в создание объективированных характеров и ситуаций. “Лирическую” сторону “Петербурга” достаточно полно выявил Л.К.Долгополов [24, С.568,598]. Помимо совпадения мелких деталей, многое из личных переживаний А.Белого отразилось в сюжете романа: разлад между родителями, сложное чувство к отцу, любовная драма, пережитая Белым в Петербурге: “Петербург, Петербург!Осаждаясь туманом, и меня ты преследовал..., бегал и я на твоих ужасных проспектах, чтоб с разбега влететь вот на этот блистающий мост...” [24, С.55,214].Аналогия (“и я”) соединяет автора и героев. Липпанченко – истинная пружина интриги, он мечтает составить “концертное трио, где Россия – партер” [24, С.38], считает себя “артистом”, “дирижером”, а не просто агентом охраны. “Артистом” от революции называет себя и Дудкин. Он – пианист, для которого люди – клавиатура [24, С.85]. Но ведь и автор – также “артист”, заставляющий своих героев разыграть драму в Петербурге на фоне всей России. Автор в героях смотрит на себя, как на “ты”, узнает себя в них.Точка зрения автора и героя (героев) нередко совмещаются. Например, один из центральных, ключевых эпизодов романа – появление Красного домино на бале у Цукатовых. Красное домино – “тоскующий демон пространства” [24, С.46].отблеск кровавого, адского Невского [24, С.49], ироническое отражение красного террора и флагов демонстрантов 1905 года – предстает в этом эпизоде как воплощение сжигающей страсти Николая Аполлоновича (“обугленный лик превратился в черную маску, а пекущие тело огни – в красный шелк”, [24, С.158].Домино “одинокое”, оно “немо умоляет не гнать его”, оно “одинокое мечется”, “точно плакался кто-то”. Силуэт трагического шута, умоляющего “не гнать из этого дома обратно в злой и сырой туман”, показан в восприятии десятилетней девочки, земского деятеля, барышень, сенатора. Вместе с тем, это “лирический” образ, выражающий переживание Николая Аполлоновича (словно он смотрит на себя со стороны, видит в красном атласе огонь своей страсти). Но это и лирический образ А.Белого; не случайно “кадетик” декламирует отрывок из стихотворения Белого “Маскарад” (автоцитата, намекающая на некий автобиографический источник (см. Примечания к роману, [24, С.649]). Часто повествование ведется совместно “эпическим” автором и самим героем. Так, в главке “Пепп Пеппович Пепп” передаются путающиеся, “полусонные” бредовые мысли Николая Аполлоновича над “сардинницей ужасного содержания”. Объективированное изображение героя (небольшого росточка, вертлявый, напоминающий старую фотографию своего отца) тут же перетекает в поток сознания героя, думающего о себе в третьем лице (“Но чего суетился он?

Спокойствия, о побольше спокойствия!” [24, С.232]. В скобках заключены как слова автора – рассказчика (“заметим мы от себя”), так и слова героя (“почему он думает о постороннем, надо думать об этом... О чем думать?” [24, С.234]). “Пролог” в качестве субъекта повествования моделирует образ автора-рассказчика, но и воссоздает стиль рассеянный, с паузами, заминками (“потому что... да...”), логицизмами – стиль, характерный для речи обоих Абреуховых.

Итак, субъект повествования (“область сказуемости”) в романе – не безличный “Он” и не личное “Я”, это – “ты”. С.Булгаков утверждал, что в “ты” происходит “онтологическое касание чужого Я, постижение его как сущего”. Ты – собственное подобие и повторение; со-подлежащее, со-субъект [27, С.407]. “Ты” выявляет волевой, творящий аспект личности, ее созидательную энергию. П.А.Флоренский рассуждал так: “Между Я и Он помещается Ты. Это такой онтологический поворот, при котором личность есть центр, взаимодействующий с тем, что вне его, и потому выходит из себя, направляясь на другое. Так возникает действие во вне, в своем истоке называемое волею <...> Таким образом, в этом, волевом, аспекте личность уже не есть целое, не есть самозамкнутое само о себе, но образует целое вместе с предметом, на который направлено. Изображается тут, следовательно, собственно не лицо как таковое, а функция его, его действительность...” [29, С.146-147]. Между автором и героем, героем и окружающим миром возникает силовое поле, струится энергия творчества, энергия порождения, “Ты” – это взрыв “Я”, выход его за свои пределы, когда “слетает какая-то повязка со всех ощущений” и словно “стоишь с раскрывшимся теменем” [24, С.258]. Именно такое состояние переживает Николай Аполлонович, впавший в оцепенение над бомбой.

Позднее он пытается рассказать о своем переживании Дудкину: “...” вне себя” – так все говорят; выражение это – аллегория просто... Я же чувствовал себя вне себя (подчеркнуто автором) совершенно телесно, физиологически, что ли, и вовсе не эмоционально... Разумеется, кроме того, я был еще вне себя в вашем смысле: то есть был потрясен... Кто же это там стоял, ощущал – я не я? Это было со мною, во мне, вне меня...” [24, С.259-260]. Все в романе “как-то странно”, “то да не то”; все исторически – достоверно и фантастически-гротескно, все, по мнению Дудкина, напоминает “псевдогаллюцинацию” или “пульсацию стихийного тела”. Странные свойства вроде бы реальной действительности объясняются “странным”, с обыденной точки зрения, способом ее порождения – из головы некоего субъекта. Все “Не-Я” в романе характеризует именно “Я”, сотворившее “Не-Я”, точнее – связку-символ, соответствие между ними, сказуемое “есть”. Дудкин поясняет своему собеседнику: “Не путайте аллереорию с символом: аллегория это символ, ставший ходячей

словесностью; например, обычное понимание вашего “вне себя”; символ же есть самая апелляция к пережитому вами там – над жестянницей,... затасканные словесные сочетания вроде “бездна-без дна” или “вне... себя” углубились, для вас стали жизненной правдой, символом...” [24, С.263].

Выход “за себя” в Ты сулит преодоление отчуждения и одиночества, интимное сопереживание другого как самого себя. В другом Я открывается близкое самому себе Я. Любовь, семейное единение, отцовство и сыновство – вот к чему стремятся и автор, и его герои. В роковой момент взрыва Николай Аполлонович бросается к отцу, “к этому бессильному тельцу, как бросается мамка посреди проездной мостовой к трехлетней упавшей каплюшке” [24, С.415]. Медный Гость обращается к террористу Дудкину: “Здравствуй, сынок!” [24, С.306]. Но отчуждение как и не преодолевается: отец в ужасе отстраняется от сына, приход Медного Гостя предвещает сумасшествие Дудкина (“Ничего: умри, потерпи...”). Новые души после взорвавшегося сознания героев так и не родились. Им не суждена возрождающая любовь, их удел – личный Апокалипсис, удел терзаемого на части Диониса. Полной безнадежностью веет от последней, безлично – информативной фразы романа: в 1913 году (последний мирный год России, канун исторической трагедии) Николай Аполлонович одиноко и угрюмо бродит по своему имению, читает философа Сквороду, и автор завершает своей роман: “Родители его умерли” [24, С.419].

Общее пространство между Я и Не-Я , “связка”, область бытия, фон орнамента, то есть зона, общая для всех героев, а также для героев и автора, полна холода не-любви. Категории, характеризующие это пространство события и отражающие во вне субъективное состояние Я, это категории бездны, отчаяния, страха, мистического ужаса. “Промозглая муть” петербургских улиц, “гнусности” мыслей безобразны (“повалило невидимое”, [24, С.40]) и воплощаются не в словах, а в иррациональном смысловом наполнении звуков “енфраншиш”, “пепп”, “у-у-у”, “ы”. Дудкину в звуке “ы” слышится “что-то тупое и склизкое” , [24, С.42], лицо Липпанченко расплывается в “рожу”, в “ы”, Л.Г.Долгополов цитирует письмо А.Белого к Э.К.Метнеру, где писатель признается: “Я боюсь буквы Ы. Все дурные слова пишутся с этой буквы...” [24, С.647]. И хотя в романе А.Белый пытается с помощью иронии отойти на позицию внеаходимости по отношению к переживаниям героев, слишком много личного угадывается в мозговой игре, воплотившейся в обстоятельство романа. Самые мрачные сцены “Петербурга” были написаны А.Белым в пустом доме в Бобровке, в “конденсированной жути молчания, одиночества”. Белый вспоминал: “...я усиленно работал над субъективными переживаниями сына сенатора, в которые вложил нечто от личных своих тогдашних переживаний; сирю было мне одному в заброшенном доме в сумерках повисать над темными безднами

“Петербурга”; в окнах мигали помахивающие метели, с визгом баламутивших суровый ландшафт, в неосвещенных, пустых коридорах и залах слышались глухие поскрипы; охи и вздохи томились в трубах...” [24, С.507-508]. Почему же герои романа (а с ними – и автор) остаются одинокими, причем, не в житейском только, а в космическом масштабе? Дудкин свидетельствует, что в “космических временах и в космических пространствах”, “не было ни души: ни человека, ни тени. И – пустовали пространства” [24, С.302]. Прежде всего, непреодоленность одиночества обусловлена тем, что каждый герой зеркально отражается в другом. С.Н.Булгаков утверждает, что “Я” смотрит в “Ты”, как в свое зеркало есть “Я” еще не вполне выходит из себя. Нужно второе “ты”, или третье “Я”, чтобы устранить зеркальность, вечную возвращаемость (“турн-турн-турн”, [24, С.259]. “Я” и “Ты” должны раскрыться в соборном “Мы” [31]. Отчасти на высшее всеединство, на соборное “Мы” намекает в романе образ Христа. Но это образ мерцающий, ускользающий, лишь предчувствуемый героями. Белое домино, “кто-то печальный и длинный”, с грустным светом вокруг чела и костенеющих пальцев – это “дивное очертание” на миг возникает перед взором Софьи Петровны, Николая Аполлоновича, самого сенатора, обещающая надежду героям в самые катастрофические моменты их жизни. Но тут же божественный признак тает, оборачиваясь то околоточным надзирателем [24, С.181], то Сергеем Сергеевичем Лихутиным, имеющим “идиотический вид” после неудавшегося самоубийства [24, С.321], а то даже белый атлас домино карикатурно оборачивается Лихутиным “во всем белом: в белой сорочке и белых кальсонах” [24, С.135]. Образа Воскресения Христова нет в романе, но несколько раз возникает образ распятия [24, С.371-372, 374 и др.]). Страдает и разрывается прежнее сознание героев, и кажется им, что сейчас вспыхнет светоч и Голос изречет. Но примирения и духовного возрождения не происходит (“Но голоса не было. Светоча тоже не было. Была – тьма” [24, С.372]), и “круглый ноль” остается ужасным содержанием души [24, С.239]. “Ты” героев романа сочетается с “Он”, когда автор смотрит на героя не как на Лицо, а как на предмет изображения, полифонизм сосуществует с монологизмом.

Кроме того, героям (и автору) как людям своего времени и не суждено достичь идеала. Они переживают трагедию истории, “третье испытание” (битву с драконом), “мистерию человеческих кризисов” [24, С.505, 504]. Наряду с принципом вечного повторения, кольца, вечности, художественное время в романе организовано по другому принципу – принципу строгой однонаправленности, векторности, необратимости. Время неумолимо стремится к взрыву – Апокалипсису, Страшному Суду, возмездию, “Беспощадный зуб времени” [24, С.143] изменяет петровские параллельные

правильные линии [24, С.23], опустел Летний сад, “поуменьшился”. Проходят века, проходит лето, проходит юность: “Что ты сделало, время?” [24, С.379]. Сказуемое – связка “есть” (бытие) – сменяется сказуемым “был” (небытие): в Учреждении “есть Аполлон Аполлонович: верней “был”, потому что он умер...” [24, С.333]. Заведенная бомба неумолимо отсчитывает секунды; взрыв через двадцать четыре часа – будет. Выше уже отмечалось, что одной из констант в потоке времени, в “орнаменте” повествования является каменная кариатида. Над собой она видит переменчивое, вечное небо (природу), под собой она видит переменчивую, вечную людскую многоножку (историю); сама же она статична и неизменна. Но Белый провидит взрыв даже этой кариатиды: “Распрямились бы мускулистые руки на взлетевших над каменной головою локтях; и резцом иссеченное тело рванулось бы бешено; в гулком реве, в протяжено-отчаянном реве, – разорвался бы рот...; каменным градом на улицу оборвалось бы старое изваяние это, описавши в мрачнющем воздухе и стремительную, и ослепительную дугу; и кровавья осколками, улеглось бы оно на испуганных котелках, проходивших здесь – мертвенно, монотонно, медлительно” [24, С.265-266].

Герои – пленники земного времени, земные отцы и дети, они лишь в какой-то степени и на какой-то миг приближаются к идеалу духовного рождения, символически выявляют скрыто существующие процессы метаистории, только предчувствуют тайное. Отношение отцовства – сыновства имеет сакральный, высший смысл в догмате христианства о святой Троице. С.Н.Булгаков говорит о равноправии (ипостасности), нераздельности и неслиянности Бога-Отца и Бога-Сына, об акте творчества (порождения), разрывающем круг “Я”; “...преодолеть не-я рождением – это значит: не найти в себе, не “положить” в себе не-я, как свое собственное сказуемое или определение, по его в себе и из себя породить, как свою же собственную вторую ипостась. Это есть единственный исход из замкнутого, распаленного круга Я, при сохранении его свободы и абсолютности... Это второе, удвоенное Я, Я-не-я, есть Сын, который показывает Отцу Его самого, есть Его собственное сказуемое” [32].

Таким актом порождения, раскрывающим Я автора в Я-не-я героя (в “ты”), такой областью сказуемости, Логоса явилось творчество А.Белым романа “Петербург”. Духовное рождение, заданное как проблема на уровне содержания, воплотилось на уровне текста, формы, словесного орнамента. Не имея возможности подробно анализировать речевой слой романа, напомним лишь об авторской причудливости синтаксиса, расположении словесных масс – абзацев в пределах главков, выразительности визуального

построения печатной страницы, игре звучанием и ритмом слов. Для нас существеннее отметить другое: активизация “внешней” формы романа естественно вызывает активизацию читательского восприятия. Автор не только прямо обращается к читателю (“...будет, будет престарелый сенатор гнаться и за тобою, читатель, в своей черной карете; и его отныне ты не забудешь вовек!” [24, С.58]. Автор моделирует состояние читателя, объединяя “он” героя, “вы” читателя в “мы” соборное. Так передается состояние Липпанченко незадолго до смерти (“Представьте себе..., будто вы мгновенно подхвачены.. ощутили бы мы..., перед нами бы встала картина..., распался наш телесный состав, [24, С.384]. Сошлемся опять на “Трагедию философии” С.Н.Булгакова: “...диада я-ты находит свое оправдание и смысл только в дальнейшем движении за диаду...Рядом с ты, непосредственно соотнесенным с Я, появляется еще ты, которое состоит уже вне этого прямого и до известной степени зеркального соотношения, но в то же время входит в это соотношение, соединяя я и ты...Вторым ты, или третьим я, исполняется мы... в мы осуществляется лишь образ Божественного триединства: три Я в Мы (подчеркнуто нами)” [33]. Три Я: автора, героев и читателя – объединяются как три ипостаси одного Я – Автора – Первообраза. В творчестве (в написании, переживании и прочтении) романа осуществляется житнетворчество, мистерия. Но соборное “Я” в “Петербурге” (некий субъект, по выражению Белого, не данный, а только заданный, символизируемый в тексте) лишено гармонии и просветленности. “Мы” (автора, героев, читателя) сопричастны одной сфере – сфере трагедии бытия. Наиболее открыто тревога и неуспокоенность личности перед неотвратимым и роковым звучат в отступлении о “вдруг”: “Читатель! “Вдруг” знакомы тебе. Почему же, как страус, ты прячешь голову в перья...? ... но тщетно ты прячешься – ты прекрасно меня понимаешь; понимаешь ты и неотвратимое “вдруг”. Слушай же...” [24, С.39].

Итак, взаимодействие монологического и полифонического принципов в организации романа позволило А.Белому предельно динамизировать как авторское Я, так и художественный мир, где действуют герои (Не-я). Всякое “Я” в “Петербурге”, в том числе, и я авторское, раскрываются через Ты и Мы. Я теряет свою эмпирическую обособленность и завершенность; Я существует как многоединство, как многие Я, нераздельные, но и неслиянные. Само Я становится символом, а повествование (текст) превращается в Логос, в бытие этого Я: словесные символы, по выражению Белого, превращаются в символы реальные [24, С.263]. В романах – притчах Мережковского, с их статичной структурой, держащейся на антиномиях, автор был абсолютно вненаходим художественному миру. Мережковский

пытался в слове-понятии выразить мистические переживания, внелогичные по своей сути. В романах-стилизациях Брюсова слово-понятие “остраннялось”, автор реализовался в процессе игры со словом, “балансируя” между жизнью и искусством, используя принцип антилогии. Романы – легенды Сологуба в динамичной структуре реализовали процесс длящегося, незавершенного творчества; автор незримо присутствовал в тексте через все моменты оформления, воплощения “легенды” в слове – но невоплотимой в нем до конца. В отличие от позиции солипсизма, свойственной Сологубу, Белый моделирует в структуре романа Я как многоединство, как соборное Мы. Его метод символизации устремлен не к антиномии, а к синтезу. К романам Белого, на наш взгляд, приложимо понятие “объективного лиризма”. Л.К.Долгополов отмечает, что Белый не столько создал оригинальную концепцию, сколько выразил дух эпохи [24, С.529-530]. А.Белый хотел написать эпопею “Я” (“наше “Я” – эпопея, роман “Я” есть роман всех романов моих”, [24, С.502]. Имя этой эпопеи, по выражению автора: “Я есть Чело Века” [24, С.504]. Мечтая о третьей части трилогии (“Моя жизнь”), Белый воспринимал и “Серебряный голубь”, и “Петербург” как эскизы, “уголочки” будущей эпопеи [24, С.504, 512]. Тема духовного рождения, обретения Я в я эмпирическом, проекция в личную биографию истории грехопадения и воскресения мировой души, поиск вочеловечения (“рождения Христова импульса в душе”) – определили звучание лирико-автобиографической саморефлексии как мировой мистерии. А.Белый так раскрывал свой замысел: “... самосознанием 35-летнего дать рельеф своим младенческим безотчетным волнениям..., показать, как ядро человека естественно развивается из себя и само из себя в стремлении к положительным устоям жизни приходит через ряд искусств к... духовной науке..., и детская песня души, превращенная в оркестрованную Симфонию, есть наш путь, песенка души – Восток; оркестровка и контрапункт – Запад; а человеческое стремление (не сам человек), ведущее его от песни к Симфонии, и есть восток в западе или запад в востоке” [24, С.519-520]. Выяснить, в какой степени удалось писателю реализовать свой замысел, мы попытаемся, обратившись к роману “Крещеный китаец”.

Роман “Крещеный китаец”: личная мистерия как воплощение соборного “МЫ”

А.Селивановский утверждал в начале 30-х годов, что “пролетарская революция ускорила катастрофический крах символизма”, лишила его “возможности иметь своих наследников”. По мнению рапповского критика,

“советское искусство развивалось, перешагнув через труп упадочного буржуазного искусства предреволюционных времен. Она обрекла на эпигонство таких недавних столпов символизма, как Сологуб и Бальмонт. Она с особой ясностью обнаружила всю эфемерность и реакционность художественной концепции символизма” [34]. Так утверждал свою гегемонию социалистический реализм.

Однако еще в 1924 году были возможны и другие мнения. Так, Е.Замятин считал, что новая реальность – не мир Эвклида, а мир Эйнштейна – подвластна новому искусству, возникающему на пересечении двух параллельных линий: реализма и символизма [35]. О неореализме, своеобразно сочетающем романтику, символизм и реализм, писал А. Воронский [36]. Продуктивность принципов символизма отмечают современные исследователи, называющие новое искусство “неореализмом”, [37] или “неомифологизмом” [38].

В 1914 году сами символисты отчетливо осознали конец символизма как школы, но утверждали оправданность символизма как мироотношения и как принципа творчества. Символизм, по их мнению, выявлял одну из особенностей всякого подлинного искусства, и поэтому он способен к синтезу с любым творческим методом. О “реалистическом символизме” писал Вяч.Иванов, утверждая, что он “возводит воспринимающего художественное произведение а *realibus ad realiora* – от низшей действительности к реальности реальной” [39]. По мнению Волошина, быть символистом – значит в обыденном явлении жизни провидеть вечное, и поэтому символизм неизбежно зиждется на реализме и не может существовать без опоры на него; неореализм (к которому М.Волошин причисляет творчество Белого, Кузмина, Ремизова, А.Толстого) есть синтез с символизмом [40]. Ф.Сологуб считал, что образ-символ должен обладать двойной точностью: “он должен и сам быть точным изображением. Кроме того, он должен способствовать отражению наиболее общего миропонимания, свойственного данному времени. Из этого следует, конечного, что наиболее законной формой символистического искусства является реализм” [41]. Синтез символической углубленности образа с реалистическим мировосприятием видел в неореализме Р.В.Иванов-Разумник [42]. Важную роль конкретно-исторического уровня в содержании образа-символа показывают и современные исследования, например, работы З.Г.Минц: именно этот уровень подлежит символизации. Поэтому “неомифологизм” XX века соотносен с реалистическим наследием XIX века. Тартусская исследовательница, в частности, определила метод зрелого А.Блока как синтетическое явление, объединяющее реализм (тематика и прагматика), романтизм (пафос) и символизм (способ обобщения) [43].

Итак, каковы структура и содержательные возможности поздних

символистских произведений? Роман А.Белого “Крещеный китаец” (1921) является продолжением романа “Котик Летаев” и частью неосуществленного замысла автобиографического романа “Моя жизнь”. Роман “Крещеный китаец”, по мнению А.В.Лаврова, есть пример “биографического мифотворчества”, получившего “чрезвычайно сильный импульс” благодаря знакомству А.Белого с антропософией, но с явно выраженным “собственно мемуарным характером” [44]. Возникает проблема взаимодействия конкретно-исторического (мемуарного) и мифологического уровней содержания, а также смысловой роли “каламбурного стиля” в этом произведении.

Роман “Крещеный китаец” по-символистски многослоен. Иерархия уровней содержания обнаруживает архитеконику смысла (как отдельных образов, так и произведения в целом). В связи с “динамизацией” (постепенным выстраиванием) художественного образа в символизме, в процессе анализа концепции произведения особую важность приобретает категория стиля. Стиль становится не столько способом выражения (овнешнения) некоего содержания, сколько средством порождения, разрывания этого содержания.

Первый уровень в содержании романа “Крещеный китаец” – это уровень конкретно-исторический, собственно реалистический. В предисловии к книге (июль 1921 г.) Белый разъяснял тот творческий метод, которым он руководствовался: “...роман – наполовину биографический, наполовину исторический, отсюда появление на страницах романа лиц, действительно существовавших (Усов, Ковалевский, Анучин, Веселовский и др.); но автор берет их, как исторические вымыслы, на правах историка-романиста” [45]. В романе действительно много реалий (образ декана Летаева А.Белый почти без изменений перенес в мемуарную трилогию, характеризуя отца, Николая Васильевича Бугаева), но они подчинены созданию художественного образа московский профессуры конца XIX века: косного, затхлого быта, с которым так рьяно боролся А.Белый.

Время действия в романе – октябрь 1887 года – май 1888 года. Точная хронологическая “привязка” событий осуществляется упоминанием пятидесятилетнего юбилея отца (родившегося в 1837 году) А.Белому в это время было семь лет, Котику Летаеву – пять лет. Время в этом уровне содержания однонаправленно, движется “по календарю”. Запомнился Котику октябрь, потому что в этом месяце был день его рождения, затем – ноябрь (“ноябрь, снегодар” [46]), именины отца; декабрь (“рождественский снег и крещенский холод”, [46, С.115]; февраль (“моросеет и мягкой мокриной просякнет улицы слабый февраль”, [46, С.171]), ознаменовавшийся для Котика бронхитом; март, когда все восприятия – “свежи, легки, музыкальны”, [46, С.187]; апрель (“голубое раздолье и алые зореньки”, [46,

С.224]) и “ласковый май” [46, С.224], основные события которых – Пасха и кульминация распри отца и матери из-за сына. Финал спроецирован в лето, в имение Касьяново, “к Андреям Наливам” [46, С.234].

Локально и конкретно пространство романа – небольшая арбатская квартирка (мама попрекает отца: “Да, это вот я понимаю: квартира в двенадцать и более комнат, у нас же...”, [46, С.145]. Замкнутое, тесное пространство загромождено мебелью; в мемуарах А.Белый дает ему определение :”Непроветренный быт!” [47]. Кабинет отца в “градациях мягких тонов шоколадного, серо-кофейного, серого, серо-зеленого цвета” [46, С.12], заполнен шкафами, забытыми книгами, “разводимыми огромными быстро рыжевшими массажи”. Здесь бывало, лежит на постели утомленный, бессильный, бледный, посеревший отец, заключенный еще в дополнительную “коробку”, “футляр” – комнату в комнате образовали книжные шкафы, обставшие его кровать [46, С.115](11). Парадные комнаты “пышнели в чванливом бескнижии”, однако здесь “красиво, но как – безымянно! Все вещи тишайт: здесь все – безвременствует, все здесь – безысходно, безатмосферно, безгласно, все – безымень, призрак” [46, С.189 – 190]. Двери “призакрыты” шторами, ореховый шкафчик – “приземист”, скатерть “тусклится”. Даже рояль – “черный и резаный ящик” [46, С.40]. Этот мир “коробок” не имеет пространственной перспективы. Передняя означает не выход вовне, а “закупорку” пространства комнат: “Передняя – комнатка – малая: – желто – оранжевой злобой глядели обои оттуда в мигающий свет керосиновой лампочки; вешалка, столик и стул: все – оранжево здесь, на оранжевом фоне кирпичною линией четко проходят: квадраты, квадраты, висит многогорбая вешалка; нелюди, три двери: в столовую, в кухню, в немой коридор; повисает, пылясь, занавеска..., закрывая дверное стекло” [46, С.100]. Не только дверь закрывает мир комнат, но и окно часто не дает созерцания внешнего пространства: “...а за стеклами – там, где туман, висенец оловянный” [46, С.67]. Зеркало, имеющее довольно устойчивую семантику “окна” в иной мир, оказывается “слепым” в этой квартире: в него смотрит отец, “точно не видя себя” [46, С.6, 94], в нем пытаются увидеть собственный профиль; оно отражает трэн и турнюр (не больше!) собирающейся на вечер мамы [46, С.98]. Зеркало служит замыканию внутреннего пространства квартиры на самое себя. Даже в детской этажерка с игрушками – в темном углу, а в самой детской – “однооконной, синей” – шкаф, сундучок, комодик, а на вешалке – “платья, и юбки, и кофточки, вывернутые и глядящие тупо подмышником” [46, С.59]. Это мир внешности (одежды), а не сущности, в его затхлости и мраке все вывертывается наизнанку, зарождается “нежить”: “хриплою психой воет из папиной комнаты печка” [46, С.51], “безглаво, безруко проходят немейшие тени в чернейшие ниши; там – сходка теней; там их многое множество: угол

прессует их мрачно; в углу закатались шуршащие шарики: мыши [46, С.50], по ночам шествуют “злые чертики” [46, С.113], в углу завелся чернодуб бородач, чернодумы [46, С.127], из паутинника кладовки шлепает, чмокает, возится по квартире Пфука [46, С.159], белье на спинке стула оборачивается по ночам “серыми бесами” [46, С.163].

Причина этого “зажатого” устройства семейного быта – пошлая, обывательская среда “профессорш”, чей принцип жизни: “все, как у всех”. Для пятилетнего Котика эта сила персонифицируется в фарсовой фигуре профессорши Малиновской: “зеленоносая, зеленолобая: серый одер в черно-серой косыночке” [46, С.51]. Зимний кладбищенский пейзаж (обязательно с вороной) – ее вестник: “Зима! Все дома, точно гробы: суровы сугробы; в трубе свищет злостью; ворона под окнами перебегает с обглоданной костью. Гляди: Малиновская будет тебе” [46, С.52]. В ее квартире – культ чистоты, она так чиста, что утром ей тошно от вида собственной смятой постели [46, С.54]. Она появляется у Летаевых: “едко вошла переплющенным плющиком: воздух испортила маме вопросиком” [46, С.51]. Она, “людоеда такая”, вносит везде разобщение, она вездесуща, она везде развешивает свои уши (сушеные грибы). С ее приходом усугубляется мертвенность обстановки: поменяли пунцовые обои и обивку кресел в гостиной на оливковые, и все померкли зелеными лицами, “красная сказка предметов померкла в зеленую прозу” [46, С.67]. Углубляется и разлад между родителями.

Однако замкнутый мирок быта лишен цельности, устойчивости: он разьедаем внутренней драмой. Основная оппозиция в романе: отец и мать. Они противопоставлены внешне: папа – “лобан”, “урод” у него “пренелепо построенная голова, полновесная, давящая и плющающая папу”, “глубоко приседавшие, малые, очень раскосые глазки, тупо расставленный нос” [46, С.6]; мама – красавица, “маленькая, миленькая” [46, С.78], у нее “прохудевшее личико с гордою родинкой, с носиком тонким, точеным”, “игрив подбородок; и лобик не рослый, себя объясняет бегучими дугами соболиных бровей”, “черные ресницы анютиных глазок” [46, С.86]. Папа “сутулый и скошенный на-бок” [46, С.130], когда он идет, топчут “носороги” [46, С.129]; мамочка вьется вьюнком, “нежно она произносит шаги своим шелковым шопотом” [46, С.79]. Оппозиция мать-отец реализуется в параж: гостиная-кабинет, чистота-пыль, книги – музыка, наука (разум) – искусство (чувство). Папа и мама “потеряли друг друга”, “когда собирались они за столом, то могли друг на друга взорваться: словами и взглядами” [46, С.111]. Их борьба за влияние на сына обусловила тяжелую психологическую драму Котика.

Особо важно то, что герои романа и внутренне расщеплены, двойственны, двулики. Отец – “чудак” в своих “выбегах в гостиную” – он

живет по-настоящему в “мире ином, не нашем” [46, С.9] – математическом. Он страшен в моменты гнева (“два глаза – огромных , багровых”, – бегал на цыпочках, крепко прижавши к крахмалу сорочки всю челюсть, разъятую ртом с белым блеском зубов; будто он раскричался без голоса” [46, С.97], но он мог и “мягко сиять добротой” [46, С.9]). Двойственен присущий ему запах: “тончайший запах спелых антоновок” сочетается с запахом пыли и горелой свечи (после скандалов и ссор пахло от отца только пылью [46, С.21]. Его атрибут – серый цвет, но фоном для него нередко служит свет небесный (“папочка – небом освещенный, духом просвеченный!” [46, С.22]. В нем живет “святейшее”. Он “шагает по дням юмористиком, предпочитающим листики лекций всей мистике: но обожающим ... почки и листики майского тополя” [46, С.22].

Двуликость присуща и матери. Ее “анютины глазки” могут больно кусаться, превращаясь в “пиявкины глазки” [46, С.117], ротик может становится “совсем червячком” [46, С.87], взгляд ее бывает “каким-то животным” [46, С.109]. В момент ссоры с отцом из-за Котика в ней проступает что-то тигриное. Ночью она склоняется над сыном: “Как растрепаны мамины кудри, живот злопахает, грозит загибаемый пальчик, надуется под подбородком второй подбородок: “О, нет!” – “Не в меня!” – Весь в отца...” И отшлепает в сумрак [46, С.139]. Двойственен сам Котик: “Удивителен я: одевают – в шелка, в кружева, и кокетливо выютса темнейшие кудри на плечи; и лоб закрывают” [46, С.184]. Но – локоны, платице, банты – личина: “орангутанг приседает за ней!” [46, С.185].

Внутренний надлом в каждом из членов семьи опять-таки обусловлен властью быта. Раскосость в отце – от быта [46, С.7]. В мемуарах А.Белый пишет о том, что “страшный канон; “как у всех!” – давил не меня одного; он давил мою мать; в нем отец ходил как деформированный” [48]. “Профессорши маму не любят: ее провожают они криворотю злобой; для них она – девочка: и – понароют кругом волчы ямы обычаев: мамочку ловят в обычай профессорской жизни” [46, С.81].

Внешний, бытовой лик персонажей – лишь личина. Прочность затхлого мира – иллюзорна. Под ним пустота. Об этом свидетельствуют образы-двойники, “снижающие” подобию. Так, пустота жизни мамы обнаруживается в тете Доте, которая лишь повторяет слова мамы, живет тенью ее жизни. Своего у нее в душе нет: “Тетя Дотя начнет рисовать очень внешне на бледно-беловом лице, точно углем на белой бумаге, легчайше стираемый тонкий налет облетающей пыли, – свои выражения” [46, С.67]. Еще яснее эта безликость, “недовоплощенность” – в Генриэтте Мартыновне, “немочке, с очень хорошеньким личиком, белым, как мел, с бело-желтой косою, безвекой, бледно-безгубой” [46, С.65]. Она – “бледнодушная” [46, С.62], она – просто бледное изображение на зеркале: “надышали на зеркало мне

Генриэтту Мартыновну: кто-то дохнул перед зеркалом; и потеряв отражение, зеркало стало – белесым: дохнули еще: и – сидит Генриэтта Мартыновна” [46, С.42].

Быт в романе Белого оказывается квазиреальностью. Средством обнаружения его мнимости служит гротеск, остранный бытовые эпизоды. Карнавальна сцена именин отца. Собрались гости: Жуковский, Анучин, Усов, Батюшков и другие, реально существовавшие, университетские профессора. Но разговоры их – пустой поток слов: “пустовзорились все в громословы свои” [46, С.126]. Деланы позы и жесты, все в них – “личины”: “...подают кулебяки, снежайшие старцы проходят степенно; строжайшие старухи глядят вдохновенно: в пространстве столовой бубухают словом” [46, С.122], Грот “черноброво уселся в прекрасной (не слишком ли) позе, естественной (слишком естественной), черные кудри с бородкой склонивши на руку; и делает очень красивые жесты другой рукой: “Передайте балык” [46, С.123]. “Собрание ело и прело” [46, С.126]. Разговор напоминал механическую игрушку “Кузнец и Медведь” От роскоши стола остается безобразие (“бледно-белый балык показав свое мясо, объелся, лишь рыба копченая морда глядела совсем удивленно недвижимым глазом, затем перейдя в многокость” [46, С.126]. Как наваждение, исчезают шумные гости, после них в креслах сидела: компания мраков, – передразнивала тут сидевших гостей..., мраки немых кавалеров – надев свои фраки [46, С.129]. Гротеск, обнаруживающий пустоту быта, сконцентрирован в эпизоде с “почтенным фразером”, произносящим тост: сказав, он лопнул, “и все с уважением смотрят в пустое и общее место, качается в воздухе палец да взвешен в пространстве бокал, – а все прочее лопнуло: нет никого; только стул, а под стулом песочная горсточка; горсточку вынесут” [46, С.125].

В квазиреальности быта ветшают оболочки явлений, за которыми – только пыль и пустота: за картиной – не дали, а пыль на стене, за узором обоев – безобойные стены, резьбою украшено кресло, но в спинке – “дыра с пропирающим зубом пружиной и с войлочным волосом, и в игрушках, в которых виделась жизнь – пружина и войлок” [46, С.165]. Так “вещи вещи” [46, С.89] пророчат гибель прочного быта; все изменяется в ветре и времени [46, С.164]: давно оседает дом, под ним оседает земля, разломаны будут кариатиды (эмблема профессорш, поддерживающих устои). Подвластны времени и родители: стареют, скоро их не будет.

Однако этот конкретно-исторический уровень содержания, обнаруживший изжитость и мнимость быта, не охватывает полностью всего смысла. Отстраняя быт, “физическое существование”, А.Белый выявляет содержание метаисторическое, “духовное” существование. Писатель использует “эйдетический” принцип в создании образа: постепенное снятие

внешних оболочек с ядра (идеи) явления.

Духовная сущность героев оказывается не детерминированной их социально-историческим существованием, она лежит гораздо глубже. Как писал Вяч.Иванов, в символическом произведении “действующее лицо внутренней реальной драмы – люди; они, однако, подаются не как личности, эмпирически выявленные в действии внешнем или психологически постигнутые в заветных тайниках душевной жизни, но как личности духовные, созерцаемые в их глубочайших, умопостигаемых глубинах, где они соприкасаются с живыми силами миров иных” [49]. Познание внутренней сущности явлений возможно только как прозрение. Место принципа детерминации занимает принцип инспирации. Котик Летаев не совершает поступков, он только смотрит вокруг себя, созерцает людей и вещи. Познание как ясновидение, получив импульсы в реальной действительности (например, зеркало показывает лицо папы “скифским”), завершается в сновидении. Именно сон является здесь способом ясновидения.

Метаисторический уровень содержания складывается, в свою очередь, из двух подуровней. Первый из них возникает на основе культурем, второй – на основе мифологем. В целом структура содержания трехслойна: конкретно-исторический слой, за ним – культурологический слой, за ним – мифологический. Каждый предыдущий слой является формой выражения последующего слоя. “Проходя” последовательно все слои содержания, читатель снимает “оболочки” с ядра образа.

За “личиной” каждого человека таится “эдакое такое свое” [46, С.39]. Это “свое” раскрывается в метафизическом времени: “Временно время, – но бременно время; бормочет отдаленными днями; и – раздается нам – в уши, нам – в души!” [46, С.79]. Такое “внутреннее”, “духовное” время предстает как судьба человечества – “дорога времен”, объединяющая “небосклон” и “людогон” [46, С.43]. В отличие от однонаправленного “бытового” времени, это время оборачиваемо, повторяемо бесконечно: оно – “веретень дней”, “тень теней” [46, С.39].

Метаисторический подход к раскрытию образа достигается также и насыщенностью повествования “культуремами” – знаками культурных эпох. Культуремы группируются вокруг центральных образов – отца и матери, углубляя их оппозицию, заданную на бытовом уровне. Папа – “скиф” [46, С.7,16]. Он напоминает китайского мудреца [46, С.21], в нем мудрость Конфуция [46, С.22]. Но он появляется и с томиком “французских мыслителей” в руках [46, С.16], развивает по-новому идеи монадологии Лейбница. Таким образом, ликое, скифское начало отец пытается обуздать с помощью рационалистической философии меры, гармонии, числа – и претворить ее в просветленное приятие “небесной воли” в мире вещей и

природы. Папа, аскетичный в быту и пренебрегающий сословными предрассудками, отстраняющий каламбурами и “выбегами” из кабинетика обыденность, напоминает Диогена [46, С.201-202]. В нем живет “демон Сократа”, с его призывом “Познай самого себя” и трагической иронией [46, С.204]. Папа – “крещеный китаец” [46, С.208], оживляющий всех духом, исходящим от Небесной империи. Таким образом, культуремы, связанные с образом отца, выявляют в нем, во-первых, доминанту восточного начала, и, во-вторых – люциферическую сущность (торжество индивидуальности, дух мятежных порывов, душевный подъем, выводящий разум – науку – за пределы чувственного).

В матери тоже есть “эдакое свое”, не случайно на лице ее появляются две улыбки: одна – явная – “речка домашних забот”, вторая – скрытая – относится к какому-то своему бывшему опыту [46, С.88]. Культуремы, связанные с образом мамы, отсылают нас к утонченному западному началу: Шуберт, Бетховен (музыка), в ней – “сладостный яд Возрождения” [46, С.86], неги и яркость чувственности (“Индия”, а не Арбат”, [46, С.80]). Папа – русофил, патриот Москвы (“Москва, так сказать, есть естественный, русский наш центр”, [46, С.45]). Мамины громкие речи – о Петербурге (“Петербург, Петербург!”, [46, С.34]). Мама, “заземляющая” отца в быт, воплощает в себе ариманическое начало.

Так, культуремы формируют две оппозиции: Восток / Запад, люциферическое / ариманическое, являясь знаками мифологем, распространенных в начале XX в. в символистской среде. Сквозь призму гностической демонологии осмыслял Вяч.Иванов роман Ф.Достоевского “Бесы”; Люцифер и Ариман входят в мифологическое содержание романов Ф.Сологуба; фигурируют эти мифологемы (явно или скрыто) в поэзии А.Блока и Н.Гумилева. Для А.Белого темы Восток / Запад, Люцифер / Ариман связаны, прежде всего, с антропософией. Связь с антропософскими идеями была свойственна А.Белому и после личного разрыва с Р.Штейнером. А.Белый был активным участником группы “Скифы”, переосмыслявшей идею Р.Штейнера о наступлении шестой славянской эпохи – эпохи “самодуха” (до этого были эпохи: индийская, древнеперсидская, египетско-халдейская, греко-латинская, центрально-европейская) [50]. Россия объединяет Запад и Восток, так как она сохраняет в чистоте идею Христа. В историю семьи Летаевых спроецированы судьба России и судьба человечества, разделенного на Запад – рациональный, индивидуалистический, и Восток – дикий, стихийный, но имеющий духовные связи с народом. В Котике должны соединиться части потерянного ранее единства. Выведет его на верный путь отец – “скиф” (духовно и интеллектуально независимый максималист, самым страшным врагом которого является мещанство).

В свете антропософии уточняются некоторые культуремы в романе. Так, Лейбниц, вероятно, привлечен на страницы произведения не только в связи с увлечением отца монадологией и не только как создатель математической логики, но и потому, что для него характерна мысль о России как связующем звене между Западом и Востоком. Имя Летаева – Михаил Васильевич – указывает на М.В. Ломоносова как первого просветителя России, по Р.Штейнеру; имя Ломоносова взяла себе антропософская группа, созданная после Октября.

Котик в своих ясновидческих снах видит отца – скифа (у каменных баб такие же “голованные лбанности”, как у отца [46, С.158]), преследующего перса – маму. После очередной ссоры родителей Котик, оставшись с мамой, садится у окна: “Вот – вечереет: и жжется око, – далеко; и ухают тени с востока; сожмутся сердца; сожмется под сердцем какое-то что-то...” [46, С.136]. Теперь окно действительно открывает перспективу в вечность, пейзаж получает мифологическую окраску. Впечатление от безобразной ссоры отца и материю (главка “Папа дошел до гвоздя”), соединившись с воспоминанием о пожаре, породило ясновидческий сон Котика: “...нет кабинетки: в красных кругах разлетелись стены: – и папа; – копьем свирепея, затиснувши круто ногами мохнатую лошадь, на собранной коже, в раздолье далекого прошлого гонится – согнутым скифом: за персом; вернее: за кожей перса! И пламенем лопнуло солнце; и стены дымят перегаром; и перс от него удирает, прижав свою голову к гриве коня, перекинув за шею косматую руку с обтянутым кожей щитом, на который вдруг звукнул удар пудового копья, раздробившего щит и к загровку споткнувшейся лошади перса пришившего: проткнувшего щит и к загровку споткнувшейся лошади перса пришившего: проткнутой шеей...” [46, С.154 – 155]. И мальчик ощущает себя втянутым в древний поединок: “и-да: временами связалось скакание; плотная пыль – мое тело; и скачет под грудкою, скачет в головке: и я разрываюсь в скаканиях мысли, в скаканиях сердца: так в теле: – в моем! совершается бег по минутам: и мертвого перса, и дикого скифа: копыта колотятся; в грудке растущий комочек, кровавый комочек: мой скиф – посылающий красными копытами сонных артерий отраву: от нее переливная пестрень персидских орнаментов мысли, перемеркает туманными массами в матовый, в мягкий, – в мой! – мозг!... И свинцовыми болями скачет мертвек по головке...” [46, С.156 – 157]. В трагически-гротескном, экспрессионистском образе происходит интериоризация внешних реалий: пыль, скатерть с персидским орнаментом, туман за окнами, огонь загоревшихся занавесок, разбитая лампа (“стеклянный”), слова из папиного урока географии (“у сартов халаты, пестрейшие”) преобразуются в образ крови, отравленной “скифством” и разрывающей рациональность мысли. Реалии мифологизируются, обретают сверхчувственный смысл; становясь

лейтмотивами, они скрепляют конкретно исторический и праисторический уровни содержания, объективное (материальное) и субъективное (духовное). В антропософском ключе развивается и христологический сюжет в романе. Котик понимает, что это он внес разлад между папой и мамой [46, С.17]. Он берет на себя “примиряющую добродетель” – любовь к обоим родителям – как крест, который он несет годами [46, С.111]. Согласно Штейнеру, за древнеперсидской эпохой следовала египетско-халдейская. Отец знакомит Котика с эпизодами Ветхого и Нового Заветов. В них преломляется для сына образ отца. Уже раньше у него был подмечен жест Саваофа, в бороде его – “слышался гром”.

Развивая идеи Лейбница, отец утверждает, что “монада есть мир”, человек – “вселенная, пересечение монад” [46, С.298], “бог – Центральная, Мировая Монада” [46, С.207], поэтому история (судьба) отдельного человека соответствует истории (судьбе) мира в целом. Единичное и всеобщее оказываются в отношении тождества, а не иерархического соподчинения. Отец рассказывает свой сон о том, как он беседовал с Христом и тот одобрил его идеи: “поцеловались мы с ним!” [46, С.207]. Папа представляется Котику “Спутником” из Андерсоновской сказки [46, С.213]. Культурема “Спутника” интегрирует все остальные культуремы, связанные с образом отца, обнаруживая за ними одну из центральных мифологем в символизме – мифологему Пути. Для Котика отец – некий проводник всех людей (и его лично) на дороге времен. Много раз он перевоплощался в веках: “поселит Авраама”, “проживал на квартире в Содоме” [46, С.213], вывел Лота, затем в облике Сократа в Греции, в шестнадцатом веке воплотился в Лейбница, затем “явился звониться: к нам в комнаты” [46, С.216]. Он присутствовал “при казни Христа, не видимый Марией, но видимый Им, – от Него непосредственно получил указания, как поступить и что делать, – в тысячелетиях времени” [46, С.215]. “Ныне водит нас папочка; Мафусаил водил прежде; водил Авраам; поведет... кто еще?” [46, С.221]. Слова “папочка”, “папа” (римский), “патриарх” воспринимаются Котиком как тождественные по смыслу. Отношения Летаева – отца и Летаева – сына переосмысливаются как повторение на новом витке исторической спирали вечной истории Отца и Сына. Котик чувствует себя Богочеловеком, мечтает о жертве: “достойно возлечь на огромнейшем камне, чтобы достойно быть закланным: мамою!” [46, С.223].

В вещих весенних снах (в них мифологизируется календарное время “апрель-май”) Котик видит, будто папа венчает его уроком на царство, приходит с чашей, полной даров познания [46, С.223]. После скандала с матерью отец уводит Котика из дома к дяде (“мы покидали навеки родимый вертеп”, [46, С.227]. В воображении (сон, бред) Котика разыгрываются события Страстной недели, распятия и воскресения: “И все приглубятся;

все просияют: все свечи, все лампы, все звуки, все речи; и папа, поднявшись главою семейства, взволнованно очень поведает: “Котик воскрес!” [46, С.230]. Свершится “вочеловечение”, Котик примирит папу и маму (Восток и Запад), наступит шестая эпоха “самодуха”, когда согласно Р.Штейнеру, возобладают качества, присущие русскому характеру: терпимость, самоотверженность, любовь. Спутником-вожатым на пути вочеловечения является именно отец – “скиф”, с его демократизмом и неканоническим христианством. В финале романа происходит внезапное расширение хронотопа. Действие из комнат-коробок переносится на улицы Москвы и, затем, в загородное имение: “Я знаю во сне, что не здесь, на Арбате, мой крест, а в Касьяновских луговинах, в еланых муравниках, где, тихо журча, брызжет в еланный ржанец и студнеет железистым, водным лазориком, где на заре – Назарья...” [46, С.234-235]. Туман и пыль сменяются царством райского света (“вечерами апреля идет голубое раздолье и алые зореньки; тучи-златые; слагаются: в голубо-алое, в голубо-златое, в золото-алое..., закат-золотильна, закат-золотарня!” [46, С.234]. Об этом говорил Котику отец: “России, мой друг, предстоит в отдаленнейшем будущем свет; “Русант” – это светлый; и русский” иль “русый” есть – светенник!” [46, С.142]. Символика цвета и заката (периода “Золота в лазури” – тезы) соединяется с “русскими” мотивами “Пепла” (антитезы): “Маруся-заря”, “Дадон”, “Разваня”. Белый использует диалектизмы и просторечия (“бухарит”, “бехтенье”, “сивый старик на каличине слепо жует аржануху, наловив безухую и кругловерхую аську, шапчонку”, [46, С.235]. Воссияние новой эры связывается в романе с торжеством народного начала: в финале отец пророчествует: “Будет – восстание красных анисов!” [46, С.235], что соответствует антропософской, точнее “скифской” идее духовной революции. Напомним, что на первом заседании Вольфилы (Вольной философской Академии, 1919, Петроград), где председательствовал А.Белый, был сделан А.Блоком доклад “Крушение гуманизма”. Судьба Котика (поколения эпохи рубежа) соединяется с судьбой России. Как писал А.Белый в статье “О Духе России и “духе в России”, “Причастие Духом есть факт, отличающий новую культуру России...” [51] (в этой же статье переосмысляемая образ Сократа перед чашей с ядом: он становится эмблемой России перед “чашей” горьких испытаний. В романе “Крещеный китаец” отец также сравнивается с Сократом, стоящим перед смертной чашей, а Котик во сне повторяет перед распятием моление о чаше). Р.Иванов-Разумник (связанный с группой “Скифы”) видел миссию России в том, чтобы “взорвать изнутри старый мир Европы своим “скифством”, своим духовным и социальным “максимализмом” – сделать то самое, что когда-то старый мир сделал в обратном направлении с духовным и социальным максимализмом христианства... Ибо только этот духовный максимализм, это

“скифство” – открывают путь к ... подлинному освобождению человека” [52].

Таким образом, культуемы (скиф, Сократ, Лейбниц, Ломоносов и др.) используются Белым в качестве мифологем, составных элементов русского мифа, развиваемого (в 1900 – начале 1920-х годов) символистами на основе антропософии (и переосмысленного учения Вл.Соловьева). С другой стороны, мифологемы в романе (Мировое Древо, Адам, Христос и др.) выполняют функции культурем, т.е. знаков, отсылающих к “скифству” как культурному феномену начала XX века.

Проследим превращение мифологемы в культуему на материале движения в романе образа-символа яблока (лейтмотив). Сначала этот образ выступает в своей бытовой, эмпирической данности: от папы пахнет антоновкой, которую он покупал к обеду [46, С.10]. Затем запах спелых антоновок становится знаком “восточного” начала в отце, благодушия “китайского мудреца” [46, С.21]. Потом яблоко (плод познания) символизирует “развитие” Котика (образование как формирование внутреннего ядра личности): “съел-то запретное; круглый комочек колотится: яблоком – в горлышке, пучась ночами, ломая мне грани, развитие древа, с вершины которого кушают яблоки” [46, С.175]. Яблоко связывается с сознанием греха (“Пал, как Адам”, [46, С.175]; в раю Дивный Владыко (Люцифер) научил нас отвеживать звезды Потока, которые в горле у нас оплотнели как грешные яблоки” [46, С.220]. Познание раскрывается как проникновение в тайны времен.Познание входит в сознание: “семечко зрелой антоновки, пахнущей папой, бухнет, ломотою лобика” , [46, С.176], “широк этот лобик” [46, С.176]. С рождественской елочки (Мировое Древо) падает ясный шарик и разбитый кракает “своей скорлупою” [46, С.141]. И так же “кракает лобик” Котика – перса, разбитый копьем папы – скифа в ночных кошмарных сновидениях мальчика [46, С.159]. Полушарие лампы (“склянника”) фигурирует затем в видениях Рая. Папа управляет “сферами” [46, С.212-213], т.е. “полыми шарами”, земной шар есть одна из таких сфер. Папа приходит к Котику-Богочеловеку с дарами познаний, и в чаше лежат, помимо прочего, антоновки (“духовое яблоко”, [46, С.223]. В финале романа, в Касьяновских луговинах, где будет распятие и Назарей, все “угощаются красным анисовым яблоком” [46, С.235].Наконец, папа пророчествует: “Будет – восстание красных анисов!” Образ, описав круг в своем движении (яблоко – сфера), вновь возвращается в действительность не столько реальной России 1887 года, сколько ее антропософского истолкования.

В результате – исчезает метафизическая, трансцендентная глубина образов-символов; метаисторический подход к изображаемой действительности, становясь предметом изображения (сон как ясновидение) выступает одной из культурем (примет символистского искусства начала XX

века), обрисовывая вполне исторически-конкретную духовную реальность определенной эпохи. Другими словами, в позднем символизме начинается саморефлексия символистского миропонимания и предпринимается попытка увязать его с политической реальностью послеоктябрьской эпохи. Метаисторический подход, устанавливающий аналогии между отдаленными историческими эпохами, отвлекаясь от эмпирической конкретности, позволял нащупывать некие глубинные закономерности в истории и делал возможными пророчества; теперь пророчества об “очистительной грозе” – революции сбылись, и нужно было приводить метод в соответствии с новой реальностью. Как отмечает З.Г.Минц, “неомифологический” текст – это, в частности, “литература о литературе” [53].

Остраннению подлежит в романе не только бытовой уровень содержания, но и мифологический. “Каламбурный стиль” распространяется на антропософскую концепцию личности и России. Мистика, пафос пророчества всегда сочетались у Белого с иронией, сатирой, “выворачиванием наизнанку”, карнавализацией. Этот синтез связан с творческой индивидуальностью писателя. “Самое мое мировоззрение – проблема контрапункта, диалектики энного ряда методических оправ в круге целого; каждая, как метод плоскости, как проекции пространства на плоскости, условно защищаема мною; и отрицаема там, где она стабилизуется в догмат; догмата у меня не было, ибо я символист, а не догматик, то есть учившийся у музыки ритмическим жестам пляски мысли, а не склеротическому пыхтению под бременем несения скрижалей” [54]. Котик решает ни за что не нарушить скрижали “завета”, врученные папочкой [46, С.214], и эти “скрижали” проецируются на плоскость антропософского финала. Но субъект сознания (и повествования) в романе двойственен: это не только пятилетний Котик, но и сорокалетний “автор”, искушенный жизненным и художественным опытом. “Я” Котика целиком находится в художественном мире романа. “Я” автора занимает по отношению к нему позицию внаходимости (М.Бахтин), завершает и остраивает антропософский миф. Выход за грани мира Котика осуществляется, например, в авторском примечании к словечку “урч” (для Котика оно ассоциируется с урчанием в животике): “Заимствую слово у А.М.Ремизова” [46, С.198]. Это примечание помещает роман “Крещеный китаец” в контекст ремизовских гротесковых произведений, квалифицируемых критикой как “неореалистические” или “неомифологические”. “Я” автора отступает от описываемых событий на временную дистанцию: “...книгами папы еще после смерти торговали в Москве букинисты” [46, С.11]. Автор знает, как изменится со временем Арбат: “... позднее был здесь выставень рамок и пышных картин – “Город

Ницца”. Тогда его не было; не было вовсе зеленой “Надежды”..., дамы “Надежды” встречали позднее любезно меня (та, худая блондинка – не так, а та, полна – очень)... Домик, где он торговал, деревянный коричневого, – временем бурным снесен...” [46, С.186-187]. Так, помимо бытового, календарного времени и времени “мифологического”, появляется еще один образ времени – времени катастрофической эпохи слома. “Автор” вносит в произведение реалии из была 20-х годов: “Недавно еще проходил по Никитской (советской Никитской!); мотоциклетка стреляла бензином: член ВЦИКа в ушастой, снежающей шапке, пронесся на черном авто: – поглядел очень твердым лицом на меня; я свернул в Малый Кисловский...” [46, С.58].

Каламбуры, острастняющие быт, связаны, в основном, с детским сознанием Котика и построены на ложной этимологии слов или на отождествлении омонимов. Так, обыгрывается папино словечко “точки зрения”: “... как разовьет точки зрения он, так становятся глазки его неприметными точками зрения” [46, С.14]. Русофильское утверждение папы о том, что “Антонович и шайка его несомненно погубят единство России”, вызывает целую картину в воображении Котика: Антонович – банный плескун, шайник: он бросает в шайку с кипятком неустойчивого молодого человека (племянника папы), и тот растворяется, как мыло [46, С.48-49]. Котик слышит о дяде Васе, о том, что тот горбатится в три погибели и обивает пять лет пороги казенной палаты и думает о трех погибелых дяди, и о том, чем он обивает пороги – войлоком или камнем.

Каламбуры “автора” сложнее и острастняют, в основном, мифологический уровень содержания, например: “Папа наш был альтруист в высшем смысле: – порой: в темной комнатке было так много эгоистических запахов, что “папа ходил проливать темно-красную жидкость” (марганцовокислый калий – Н.Б.) и прекращать недостойные запахи” [46, С.17]. Имена античных философов не предполагают углубления в тонкости их систем; философы даны в бытовом, полуанекдотическом повороте: Сократ в столкновениях со сварливой женой Ксантиппой, Диоген – через атрибуты бочки и фонаря, зажженного в поисках “человека”. Острастняются, иронически обыгрываются и библейские мифологемы. Так, отметив у говорящего о России отца жест Саваофа “автор” в скобках замечает, что “нос Саваофа был взят Кошелевым с профессора Усова: нос – три аршина!” [46, С.131]. Знаками, метами индивидуального стиля Белого выступают не только “ринологические фантазии”, но и характерная игра собственными именами героев, не появляющихся на страницах романа, но составляющих карнавальную фон (профессорши: “И Софья Змиевна, и Анна Горгоновна с Анной Оskalовной” [46, С.81], фраза многолетней профессорши за юбилейным столом: “Мы с Мимочкой, Фифочкой, Фифочкой, Мисиком, Тосиком едем на праздники к брату в деревню...” [46, С.123]. Не без юмора

звучит пророчество о “восстании красных анисов” (в соотношении с красногвардейцами). Наконец, христологический сюжет подан в романе как детская игра (Иудея – гостиная, Галилея – столовая, озеро Тивериадское – коврик, портниха, мадам Горгунг, шьющая маскарадный костюм, осуществляет распятие, а вызвана она мамой – Каиафой).

Без иронического обыгрывания остается только образ “автора”, который и составляет третий, наиболее глубокий уровень содержания в романе. А.Белый говорил, что в его творчестве “есть одна только тема – описывать панорамы сознания”, [55]. В этом “я” синтезированы индивидуально-конкретное и всеобщее. Бытовой и мифологический уровни содержания были ступенями к этому “я”, содержание сознания которого составляют главный предмет этого философского романа. Философскую природу “Крещеного китайца” увидел А.П.Григорьев: “...это, по существу, философское произведение на тему об единстве индивидуального и общечеловеческого развития сознания” [56], правда, определение темы представляется спорным. Этот уровень содержания не “дан” непосредственно, а только “задан” в романе. Для того, чтобы его почувствовать, нужна соответствующая установка читателя, так же, как необходимо почувствовать стиховой ритм в прозаическом тексте (анапесты, слово – и слогоразделы, инверсии, разбивка фразы на строки, аллитерации и ассонансы, нередко графически выделенные в тексте). А.Белый считал, что “характерной чертой символизма в искусстве является стремление воспользоваться образом действительности, как средством передачи переживаемого содержания сознания. Зависимость образом от условий воспринимающего сознания переносит центр тяжести в искусстве от образа к способу его восприятия” [57].

Ключ к восприятию этого глубинного уровня содержания также дает антропософия, но рассмотренная не с точки зрения русского мессианизма, а как учение о внутреннем, духовном мире человеческого Я. С этой точки зрения, антропософия предвосхищает некоторые идеи экзистенциализма. Так, в работе Р.Штейнера “Порог духовного мира” (М., 1917) раскрывается следующая структура человека:

1. Физическое тело в физически чувственном окружающем мире. Через него человек познает себя как самостоятельное, обособленное существо;
2. Тонкое (эфирное) тело в элементарном окружающем мире, являющемся результатом некоего древнего мира и подготовлением мира будущего;
3. Астральное тело в чисто духовном мире;
4. Истинное, сверхдуховное Я.

Конкретная земная жизнь человека инспирируется его “кармой” – вечным существом человека, зависящим от его предшествующих земных

жизней [58]. Именно во сне душа восходит к своему сверхчувственному существу. Истинное Я человека постигается не рассудком, а путем основания.

Структура личности (“Я”) в романе Белого “Крещеный китаец” вполне соответствует концепции Р.Штейнера:

1. “Я” Котика Летаева в бытовом мире (тело);
2. “Я” Котика – древнего перса в сновидениях (душа);
3. “Я” Котика – Сына человеческого (дух);

4. “Я” “автора”, не реализованное непосредственно, а только “заданное” в сюжете (некая “экзистенция”).

Другие герои раскрываются только в трех первых состояниях, например, отец: московский чудака-профессор, скиф, Бог-отец. В свете антропософии становится понятной фраза из романа: святейшее – “в папе живет оно; и человеку душевному кажется каменным, иль – отвлеченным от жизни...” [46, С.22]. “Душевному” – то есть “эфирному” (далеко не верховному) “я” человека. Конкретно-исторический (бытовой) и метаисторический (мифологический) уровни содержания в романе – это те “пеленки”, в которых “залегают” как гусеница” и из которых “потом вылетают, как бабочки” человеческие проявления [46, С.137].

С экзистенциализмом роман “Крещеный китаец” перекликается сосредоточенностью на внутреннем переживании человеческого Я, лишь внешне обусловленного социально-бытовыми обстоятельствами; разочарованием в рационалистических способах познания; восприятием времени как судьбы и, главное, трагедийностью мироощущения. Каковы характеристики глубинного “Я” в романе? Это “Я”, переживающее ситуацию отчуждения (“мне одиноко и строго” [46, С.60]), которая свойственна миру в целом (“на лысую голову шара земного надели цилиндр, очень черный:рукой роковой нахлобучили ночь; одиноко и строго”, [46, С.136]) и которая не преодолевается игровой утопией финала. Основные чувства “Я” – вина и страх, готовность к жертве, трагическая сократовская ирония. Экспрессионистская образность объединяет предметно-материальное и психологически-духовное, смешивая в хаос прошлое, настоящее и будущее:“...босыми ножонками топаю в прошлое..., я, схваченный, – в диких прыжках (на спине!) с половицы – на стул, да на стол, на дверь: по годам, по векам, – к подоконнику... вот желоб зеленый, – по желобу к крыше, туда, к безотцовью: не влезем: двенадцатый, двадцать пятый, сто первый этаж; нет и стен; только желоб – тычком в необъятности...кончился! Желоб, расшатанный, вот надо мной закачается; время течет из него надо мной в расширении желоба; дрыгая свешенной ножкой, – над чем я свалюсь, в

безызвестие?..” [46, С.161], “знаю: желоб, которого не одолеешь сто тысячу лет; позвоночник; я полз от червя до гориллы, до... до...расширения шара; моей головы...” [46, С.168], “сырой, много – капельный желоб – закапал; и – капает; из желобов слабым треском везде вылетели сосульки...” [46, С.169]. Здесь нет плавной эволюции монад, о которой говорил Летаев-профессор, нет и плавного перехода от эпохи к эпохе, по Штейнеру. Движение совершается катастрофически, через смерть, и кончается абсолютным Ничто: “Я” – выдавом бреда был выперт в зажное; и ощущения гибели – крепки: в крушение устоев – физических, нервных и нравственных; колебалась “зависимость” мне в независимость: да – и пустую, и черную” [46, С.169]. Внешнее (бытовое, социальное) пространство и время ужасны для человека: “пространство – изболтано; время – оболгано; и беспричинно причинность чинит-учиняет законы; снимает иконы и дарит законы” [46, С.229]. Но и внутреннее время – это время приближения к смерти: “черная бабушка – жизнь; этой бабушкой стала и бабушка; мы ею станем, когда мы устанем; а мы устаем что-то...” [46, С.137]. Внутренне человек переживает чувство сиротства (“присиротинился к печке”, [46, С.136]). И, наконец, последний взгляд на себя (перед пасхальной утопией): “Я – точно девочка, Кудри откинута: – лоб изменяет меня; ротик – чуть-чуть увеличен; он – дернется полуулыбкой, лукавой, двусмысленной, а из бессонных глазенок, прищуренных, севших в круги, отемневших, огромнейших орбит проступит глазищами – празелень: страшная!” [46, С.184]. Наверное, неслучайно перекликается этот автопортрет со стихотворением В.Ходасевича “Перед зеркалом”, созданным всего на три года позднее [46, С.124]:

*Я, я, я. Что за дикое слово!
 Неужели вон тот – это я?
 Разве мама любила такого,
 Желто-серого, полуседого
 И всезнающего, как змея?..*

Глубинное “Я” в романе А.Белого – это вовсе не “истинное Я” сверхдуховного мира у Р.Штейнера. Знание об “истинном Я”, согласно последнему, достижимо только в результате забвения, полного отрешения человека от всего, что пережил он посредством своего мышления, чувствования и воления. “Я” в романе А.Белого – “слишком человеческое”, слишком проникнутое трагизмом земного бытия. В результате анализа романа А.Белого “Крещеный китаец” можно сделать следующие выводы о структуре поздней символистской прозы.

Поздний символистский роман сохраняет важнейшие принципы

архитектоники смысла, выработанные в рамках символизма: это – иерархия уровней содержания; лейтмотивность, делающая ее наглядной; символизация как способ обобщения, осуществляемая как погружение от внешних оболочек явления к смысловому ядру. “Реалистический” бытовой уровень содержания становится формой выражения для мифологического уровня содержания.

Однако мифологическая реальность в романе подвергается рефлексии (в связи с этим произведение приобретает черты “литературы о литературе”); не являясь “последним смыслом” в романе, она служит формой для выражения углубленно-психологического содержания, возникающего из сложных взаимоотношений автора-творца, автора-повествователя и автобиографического героя. Для восприятия этого уровня содержания принципиально важное значение имеет анализ стиля, то есть авторского способа художественного видения и оформления материала. У Белого отстранение предстает стилевым законом, выступая тем самым механизмом поуровневого углубления содержания.

Конкретно-историческая концепция личности, детерминированной обстоятельствами (характерная для реализма) и мифологическая концепция, возводящая сущность личности к трансцендентным мирам (характерная для символизма), “вбираются” как составные элементы в экзистенциальную концепцию личности. Личность находится с миром не в отношении зависимости и не в отношении соответствия, а в отношении отчуждения, отстранения, конфликта, что приводит, в частности, к широкому использованию гротеска. Роман “Крещеный китаец” близок к экспрессионизму.

Постигая трагизм бытия (как в личном, биографическом, так и в философско-общечеловеческом плане) поздний символизм тяготеет к синкретизму родовому (“лирический историзм”) и жанровому (роман-сатира, роман-поэма, роман-миф, философский, семейный роман), ибо “экзистенция” человеческого “Я” содержит в индивидуальном существовании все характеристики существования всеобщего.

Итак, в “Крещеном китайце” А.Белый предпринял попытку соединения индивидуального “Я” с “Мы” всечеловеческим. Путь к “богочеловечеству” трактуется как путь в глубины “Я”, как выстраивание собственной души, открывающейся навстречу людям и миру (что позволило избежать солипсизма, свойственного Ф.Сологубу). В этом произведении Белого символистский роман наиболее полно раскрылся как роман психологический и лирический. Но элемент саморефлексии символистского романа, вызванный, прежде всего, утратой безусловной веры в близкое

преображение мира, делает это произведение повествованием не только о раннем этапе собственной жизни писателя, но и раннем этапе символистского миропонимания в целом. Автор – Белый дистанцируется от героя – Котика Летаева; надежды сменяются отчаянием. Автор и герой не объединяются в “ты”, при всем автобиографизме романа. Отчетливая позиция авторской вненаходимости обуславливает эпическую природу “Крещеного китайца”. “Я” героя не становится лирическим Я. Лиризм в этом романе возникает “поверх” сюжетного содержания и связан с выражением трагически экзистенциалистических переживаний автора. Г.Л. Гуковский, характеризуя метод позднего А.Блока, говорил об “объективном лиризме”: поэт “говорит о личном, а звучит тема общего” [59]. Саморефлексия символизма, предпринятая Белым, вела его в сторону реалистической традиции (глубинный лиризм связан именно с ощущением автора-человека в конкретной, исторической эпохе). О возможности синтеза принципов символистского строения образов с реалистической концепцией “Человек и Время” свидетельствует роман Белого “Москва”.

Роман “Москва”: символистский миф о народе

Роман “Москва” принадлежит к недостаточно прочитанным произведениям А.Белого. По мнению Л.А.Смирновой, после Октябрьской революции писатель не создал ничего, равноценного “Серебряному голубю” и “Петербургу” [60]. Объективному взгляду на роман препятствует и широко бытующее мнение, что он не поддается обычному литературоведческому анализу. На наш взгляд, “Москва” – итоговое произведение А.Белого, аккумулирующее многие мотивы и художественные принципы символистского романа писателя, синтез, по-своему восполняющий ненаписанный “Невидимый град” в трилогии “Восток или Запад” (где теза – “Серебряный голубь”, рисующий гибельную стихию Востока, а антитеза – “Петербург”, изображающий наваждение Запада). В.Н.Топоров указывает ряд формул, раскрывающих “ходовое” историософски – мифологизированное сознание, противопоставляющее Петербург – Москве: Москва – матушка, Петербург – отец; Москва растет, Петербург строится; Москва деревянная, Петербург каменный; Москва кривая, Петербург прямая; Москва круглая, Петербург квадратный; Москва – деревня, Петербург – город. По мнению исследователя, здесь схвачено основное различие: “Москва органична и в этой органичности подлинна, бытийственна, Петербург “искусствен”, вымышлен и “умышлен”, ирреален, фантомен... Москва – согревающе – живая, Петербург – леденяще – мертвый, более того Москва – жизнь, Петербург – смерть [61]. В предисловии к

роману “Москва” С.Н.Тимина так определяет смысл произведения: “Москва влечется к гибели из-за дикости, безнравственности, бескультуры” [62]. Такое прочтение соответствует авторскому предисловию: “В первом томе, состоящем из двух частей, показано разложение дореволюционного быта и индивидуальных сознаний...” [63], “второй том рисует предреволюционное разложение русского общества (осень и зима 16-го года)” [64]. Предполагались еще третий и четвертый тома, доводящие изображение до конца нэпа и “начала нового реконструктивного периода”. Но, разумеется, все это лишь тема, а не глубинный смысл произведения, тем более, романа символистского, то есть такого, в котором один уровень содержания является средством выражения для другого, более общего содержания. Проследим, как происходит “приращение” содержания по уровням произведения, и попытаемся возможно полнее определить авторскую концепцию перелома, происходящего в России. Представляется справедливым замечание Д.Элсворта о том, что в романе “Москва” складываются сложные отношения между содержанием (характерами, сюжетом, описаниями) и формой, понимаемой как система стилистических приемов [65].

Роман “Москва” писался во второй половине 20-х годов, закончен 1 июня 1930 года, то есть хронологически работа над романом совпадает с концом нэпа и началом коллективизации, с утверждением тоталитарного режима и уничтожением крестьянства как самостоятельной силы.

Роман “Москва” оппозиционен и к этим событиям, и к той “гладкописи”, которая начинала торжествовать в искусстве социалистического реализма.

Наиболее легко прочитывается сюжетно-событийный уровень произведения. Интрига, по словам самого автора, весьма проста: “Рассеянный чужак – профессор наталкивается на открытие огромной важности, лежащее в той сфере математики, которая соприкасается со сферой теоретической механики; из априорных выводов вытекает абстрактное пока что предположение, что открытие применимо к технике и, в частности, к военному делу, открывая возможность действия лучам такой разрушительной силы, перед которыми не устоит никакая сила; разумеется, об этом пронюхали военные агенты “великих” держав: действуя через авантюриста Мандро, своего рода маркиза де Сада XX века, они окружают профессора шпионажем; Мандро плетет тонкую паутину вокруг профессора, который замечает слежку; и проникается смутным ужасом, что патриархальные устои быта, вне которого он не мыслит себя – не защищают его... Мандро, пойманный с поличным как немецкий шпион и как развратник, изнасиловавший собственную дочь, Лизашу...решается на крайнее средство: силою вырвать у профессора все бумаги, относящиеся к

открытию, чтобы их продать куда следует” [62, С.761]. Профессор Коробкин сходит с ума во время пыток (Мандро выжигает ему глаз), но бумаг не выдает. Об этих событиях повествуют части “Московский чудак” и “Москва под ударом”. В третьей части (“Маски”) узнаем, что за открытием Коробкина (находящегося в сумасшедшем доме) продолжают охотиться: с одной стороны, Эдуард Мандро, действующий под маской французского журналиста Друа Домардена, а с другой – Терентий Тителев (бывший приятель профессора, Киерко) от имени революционной партии. Заканчивается все тем, что на дом Тителева, где живут Коробкин с братом Никанором, сестрой милосердия Серафимой, Лизашей (теперь – Леоночкой, женой Тителева-Киерко) и где прячутся революционеры, нагрянула полиция, и революционеры взрывают дом.

Помимо чисто авантюрного, этот сюжет имеет и конкретно – историческое содержание: отражает общий кризис в стране, назревание революционной ситуации, обострение противоречий между Россией и Европой в годы первой мировой войны. Атмосферу эпохи выражают дух интриги и провокации, трагикомический гротеск.

Однако сюжет имеет и более общее, историософское значение: культура сталкивается с цивилизацией, человеческое со звериным. На смену эпохе Аристотеля – ясного, с его культом разума, логики, созерцательности, идет эпоха Гераклита – темного, с его стихийной диалектикой. Космос сменяется хаосом, свет – тьмой, статика – вихрем Коробкин чувствует конец культурного цикла : “... линейное время, история, круто ломаясь в дуге, становилось – спиральное время; и все понеслось кувырком: все проекции будущего опрокинулись в прямолинейное прошлое...” [62, С.641].

В соответствии с этим и сюжетное время меняется. В первой половине романа оно нередко забегает вперед (так, узнаем, что на дом Мандро в 1914 году “печать наложили”, в 1915 – всю обстановку купил некий князь, в 1921 году переехал отдел Наркомзема; узнаем о будущей судьбе пана Яна Пшевжепаньского: в марте он будет с Керенским, в июле с Корниловым, сменит бородку “а ля Николя де” на кепку “ильичевку” и занепадает, став коммуноидом). Во второй же половине романа время упорно возвращается вспять (“однажды, полгода назад”, “недели за три до...”).

Эпоха Гераклита – темного рушит “коробки” затхлых московских домов, но, по законам диалектики, кладет начало новому свету, новому добру, новому космосу.

Это “историософское” содержание реализуется на уровне образов – персонажей.

Каждый герой (а их в романе огромное количество) индивидуализирован, но вместе с тем имеет очень привычное по литературе, несколько шаржированное амплуа: чудак-профессор (Коробкин), злодей

(Мандро), пошляк (академик Задопатов), декаденточка (Лизаша), наивная, чистая сестра милосердия (Серафима), революционер-подпольщик (Киерко). Эти социальные типы, участвующие в интриге, только маски, верхний слой образа-символа.

В отличие от реалистических героев эти образы не многогранны и не развиваются. Они сконцентрированы вокруг одной черты и статуйны. Это персонажи из комедии дель арте.

Эпизоды построены, как мизансцены, например: “Свернули в кафе под огромною вывеской: “У Севелисия”; ожесточась очками, он – к стеклам; свет – пущен: вот старец безвласый – за столик... вот к ближайшему столику Элеонору Леоновну рывом ведет офицер; и навстречу им рывом встает сухошавая барышня в великолепях; в плеч – соболя, в кошках, с хвостиками; а стеклярусы бьют водопадами; волосы – белые, стрижка – короткая; вздернутый носик; по-видимому, – иностранка. И – Элеонору Леоновну ручкой усаживает. Офицер с аксельбантами, слева не сев, а словавшись, на столик руками упал, чтобы слушать... Вдруг Элеонора Леоновна – с перекосившимся диким испугом, с оскаленным ротиком – вскакивает!” [62, С.339].

Многократно повторяется жест-знак персонажа: “невкусный жест” Мандро – мазать пальцами по губам [62, С.186], брат Никанор “ногами восмерку вертит” [62, С.373], и тому подобное. Лица героев подобны маскам: у Тителева “юркие юморы из-за ресницы, но в криво поджатом, сухом, очень редко растиснутом, скрытом усищами рте, – оскорбленная горечь” [62, С.370]. Часто на лбу его вылепляется морщина, похожая на хвост скорпиона. Леоночка “ротик свой красила, чтобы не видели: маленький, горький. А крашенный – маской вспухал на лице” [62, С.676]. Портрет Мандро: “Соболь мощных бровей, грива иссиня-черных волос с двумя вычерченными серебристыми прядями, точно с рогами, лежащими справа и слева искусным прочесом над лбом, соболиные баки с атласно вбеленным пятном подбородка, – все дрогнуло: съехались брови углами не вниз, а наверх, сдвигаясь над носом в мимическом жесте, напоминающем руки, соединенным ладонями вверх; между ними слились три морщинки, как некий трезубец, поднятый и режущий лоб: здесь немое страдание выступило. Точно пением “miserere” звучал этот лоб” [62, С.288].

Интерьер не показывает обусловленность характера средой, а интонирует, выявляет то, что скрыто за маской. Так, у Мандро – “гробовые глаза”, и кабинет его “глубокого, синего, очень гнетущего тона”, откуда “пламенеет пустое, кричавшее, красное кресло” [62, С.188]. Помимо синего цвета, символизирующего бесконечность пространства, и красного, символа огня и терний страдания (см. статью А.Белого “Священные цвета”), образу Мандро – зверю, леопарду, горилле – сопутствует “халат леопардовый”,

занавески из тростника (коричнево- красные пятна, коричнево-черные пятна по желтому полю – цвет и леопарда, и огня, и пепла.). Мотив хищности и тьмы распространяется от Мандро и на мир Коробкина, заставляя его померкнуть. Пейзаж в “Москве под ударом”, осенний, сумрачный, символизирует дьявольскую власть Мандро: “ворошился людьми переулком”, “клок из тумана висел в нависающем исчерна-сизом и исчерна-синем прихмурье, откуда рвануло струей ледяною”, “фасад за фасадом – ад адом”, “под бременем времени” обрушится фасад и Москва в Тартар, “тарта-мантор... мандор ... командор...” – грохочет пролетка” [62, С.191].

Итак, описания (портрет, интерьер, пейзаж) проявляют то, что скрыто за социальным типом – маской, а именно – древние животные архетипы, являющиеся промежуточным звеном между извечной борьбой Бога и Дьявола и ее отражением в исторических катаклизмах. Мандро – леопард и горилла (“был долгорукий”), Лизаша – змея, Серафима – белочка. Особенно важны метафоры образа профессора Коробкина. В лице его, в очертании носа и челюсти, в цвете волос угадывается сходство с добрым псом [62, С.42] У него есть любимый песик Томочка – “собачевина”, “мой собратан”. Начало краха прежнего коробкинского мира отмечено гибелью собаки. Однако профессор доказывает домашним (и здесь – отголоски увлечения А.Белого антропософией Штейнера), что души животных снова воплощаются в людей и Томочка вернется. Из раздорожья, из гнилой зимы рождается оттепель – и из прежнего Коробкина, “жившего в двух измерениях: из большой знаменитости и из добрейшего пса, – начал вывариваться – человек” [62, С.160]. Окончательная смерть прежнего Коробкина (утрата рассудка после пыток, которым его подверг Мандро) сопровождается тем, что профессор инстинктивно пробирается умирать в сад, на то место, где Томочку-песика похоронили. А затем начинается трудный процесс как бы нового рождения человека. Слепым глазом, но “открытою раню” [62, С.475] видит он тысячи людей, брошенных в мировую бойню, отвергает войну, понимает, что сознание – это сострадание. И определенный момент этого процесса – “песик Томочка стал человеком” [62, С.478].

Если раньше тьма, идущая от мира Мандро, захлестывала и мир Коробкина, то теперь, наоборот, мир профессора “перекрывает” мир Мандро: в предсмертном бреде авантюрист видит себя летящим “в пустотах, меж древних созвездий – и у созвездия Пса – будет станция” [62, С.731]. Взаимопересечение миров тьмы и света (а с образом Коробкина связан лейтмотив звезды, названной в его честь астрономом) обусловлено и тем, что профессор приходит к мысли о тождестве жертвы и мучителя: “я – это ты” [62, С.624], “убийцы”- мы все” [62, С.626] и верит в будущее братство в “солнечном городе” [62, С.722].

Коробкин решает уничтожить открытие, так как оно может быть

использовано как страшное атомное оружие. Он не только не отдает его иностранным разведкам, но не отдает и революционеру Тителеву (Киерко). Политико-экономическим планам революционеров он противопоставляет свою идею: любовь спасет мир. Он заявляет Тителеву: “Хозяйство планеты – скудеет: и ты, социалист и хозяйственник, завтра подпишешься под зарезаньем рабочим рабочего в равновободной планете, чтобы миллиарды рабочих детенышей скудный последний кусочек не вырвали б у миллионов оставшихся: ради спасения “homo”” [62, С.667]. Необходимо овладеть теплом, скрытым в атоме, чтобы спасти планету, а пока Коробкин “гreet вселенную – сопротивлением” [62, С.668].

Огонь (первооснова всего, по Гераклиту) и Солнце Любви (стержень мира, по Вл.Соловьеву) все ярче разгораются в роман по мере “вочеловечения” Коробкина. Сначала “сквозной свет” еще омрачен сплетением с миром Мандро: “Лучезарно встал сад пурпуреющими, просветленными кленами, и неизъяснимое небо; боярышник яростный – рой леопардовых пятен... оттенками медными ясени нежили глаз цветом спелого персика, перерождаясь в карь гари” [62, С.412]. Но затем освобожденный свет ширится, заливая все небо: “светорукое солнце лучилось невидимо из красноглазого облака; и синерукий восток поднимал свою тусклъ” [62, С.526], а потом и космос: “Какая звездистая ночь! – Дух захватывает: слепнет глаз облесенный; дрожит и горит синина выглубленная: нет им числа; бездне – дна” [62, С.610]. Нельзя не увидеть в этом буйстве света отголосок “аргонавтических” устремлений юного А.Белого. Роман повествует не только о разложении старого, но и о рождении нового: грянет молния “с востока на запад... стены тюрем – вселенных – падут! И возникнет все новое” [62, С.362]. Возрождение мира ставится в прямую зависимость от возрождения души. Антропософская идея о необходимости личного усовершенствования, выявления в себе высшей, божественной сущности сохранила свою привлекательность для писателя.

Изменяется в романе и облик Москвы. В начале Москва уносится потоком в безвестную бездну, она – “склад тюков, свалень грузов, станет стаей развалин” [62, С.127]. Во второй части романа Москва становится ареной схватки “чернейшего интернационала с его разрывающим, с красным” [62, С.314]. Город окрашен в цвет пепла (символ призрачности, дьявольской подоплеку повседневности): “табачного и серо-прелого цвета труха, – не Москва!”, “пространство разбито, а время – исчерпано”. Появляются и такие приметы – символы безвременья, как бурьян, овраги, бескрайние поля, знакомые по сборнику “Пепел” с его темой больной Родины. С начала революционных событий прежняя Москва “стала – яма!”. Но одновременно усиливается и свет, проникающий стихию, ночь и бездну, в духе цветовых симфоний “Золота в лазури”: “синева отдаленных домовых

квадратов – совсем голубая; как в паре опаловом; розово – желтыми персиками пронезел – красный дом; тот, вишневый, – вино; а этот, беленький – розовый воздух невидимый” [62, С.607]. Завершает роман огненный взрыв, уничтожающий старую Москву, но заставляющий ожидать начала новой жизни.

Таким образом, если “ближнее” пространство героев выявляет их животный пратип, то “широкое пространство” (города, земли и неба), важнейшими характеристиками которого выступают тьма и свет, выражает и более общий, историософский, смысл образов.

По-символистски многозначен и почти каждый предмет, заполняющий пространство. Предмет выступает как: 1) конкретная вещь; 2) знак психологического состояния героя; 3) сюжетное звено; 4) символ в мифе о мире. Приведем только один пример. Авантюрист, шпион и развратник Мандро – Домарден впервые почувствовал себя в западне. Он появляется у мадам Тигроватко, на фоне “древнего выцвета серо-прожухлого золота стен – весь леопардовый, черный, с бронзовой бородой и сжатой позой”. Подают чай в чашечках: севрский фарфор “леопардовых колеров” [62, С.446] – из прежней обстановки дома Мандро, значит, его инкогнито раскрыто. Тигроватко берет фарфоровую безделушку: пастушка Лизетта, которая играла пасторали над бездной, – новый виток спирали интриги: намек на кровосмесительное преступление Мандро. Затем, в комнате, повторяющей обстановку дома Мандро (кресла гранатовые, как огонь, а шторы – коричнево-черная гарь и ковры желто-пепельные, точно курящиеся дымом), смятение Мандро усиливается во время очной ставки с дочерью, которая вся в черном с кровавым цветком крокуса в руке. А значительно позднее в тексте мы узнаем о том, как за три недели до этого вечера (пружина интриги сжимается) Домарден в первый раз увидел за собой сыщика: в это время он разглядывал в витрине севрский фарфор, а заря была леопардовая [62, С.493].

Мотив леопарда выступает и в качестве детали портрета и интерьера, и как знак хищной натуры Мандро, и как звериное начало вообще всего мира цивилизации, враждебного миру культуры, и как символ приближающейся вечности (в 3-й и 4-й симфониях, в стихотворениях “Золота в лазури” гепард – облако на фоне зари – имеет именно такой смысл).

Мотив огня характеризует и обстановку, и накал страстей героев, и символизирует преступную любовь отца к дочери; смысл сюжетный – игра с огнем, риск и, наконец, смысл мифопоэтический: огонь, как первооснова всего сущего и как искупительная жертва.

Таким образом, сюжет держится не столько на интриге (хотя и на ней тоже), сколько на переплетении и развитии лейтмотивов. Роман имеет сходство с любимой композиционной формой символистов – с циклом

стихотворений. Все произведение состоит из множества маленьких главок – эпизодов, относительно самостоятельных, но и тесно связанных. В каждой главке можно обнаружить игру всех основных мотивов, так же, как в каждом стихотворении отражен смысл цикла в целом.

Как и в поэзии, огромную нагрузку имеет в романе речевой уровень. Орнаментальная, ритмизированная на анапест проза А.Белого оппозиционна и на уровне внешней формы гладкописи, обезличенности слова в литературе 30-х годов. Слово имеет свой прямой, предметный смысл, вместе с тем оно выполняет роль индивидуально-характерологическую (например, словечки “взять в корне”, “говоря рационально” у Коробкина, “ерундовина” у Киерко, “чч-то”, “эдак-этак”, “ну-те” у брата Никанора). Слово содержит и социальную характеристику, так как широко используется сказ (см., например, главы “У Зинки, уфимки” или “У Девкина девка”). Очень важна фонетика слова, которая играет роль звукового курсива и звукового аккомпанемента. Сам автор указывает, что роман интонирован на имя “Эдуард Мандро” (например: “ура” – “пора” – “удар”). Слово выступает и как интонационный жест, идущий от автора-повествователя, слово выделено паузами и бывает вынесено в отдельную строку, если в нем заключен “смысловой удар” [62, С.763].

Голос автора-режиссера в комедии масок всегда отчетливо слышен. С комедией дель арте роман роднит стихия импровизации, игры деталями и лейтмотивами при схематизме интриги. Много неологизмов, игры созвучиями, яркие языковые маски персонажей. Юмор, изобретательность порождают огромное количество фамилий, каждая из которых имеет свой смысловой оттенок, создает ощущение пестрой толпы, хотя сами люди, носящие эти фамилии, могут и не появляться в романе. Например: “...крепкое слово торговец Шинтошин сказал, собирая мещан; Депрезоров, Илкавин, Орловикова, Клититакина, Иван Кекадзе – составили патристическое заявление, что мы, мол, в союз – “Михаила-архангела” – вступим!

Подвел Сидервишкин.

И – ужас что: самую что ни на есть “Марсельезу” пропели, по третьему классу пройдясь, – третьеклассники:

- Яков Каклев, Вака Баклев, Шура Уршев, Юра Буршев, Митя Витев, Витя Митев...” [62, С.686].

В духе комического гротеска выдержана фигура академика Задопятова, использована буффонада (например, Коробкин вместо шапки надевает на голову кота), площадное слово. Праздничность и карнавальность (свойственные комедии дель арте и возрожденные в театре Мейерхольда, Вахтангова) проникают весь роман, имея часто значение сатиры. Так, например, контрастно сближены в тексте две главки: в одной изображение

полей смерти империалистической войны, в другой – “Бар Пэар”: в неграми! Тризна отчизне; брызнь света, брызнь струй: брызни жизни! Здесь – все: Зоя Ивис, Азалия Пах, офицеры, лысые, брысые; дамы: не талии – змеи: лакеи и столики; пестрый орнамент просторной веранды...” [62, С.453].

Такая избыточность, карнавальность художественной формы, делающая роман уникальным явлением, вряд ли объяснима только лишь эстетическим экспериментом, артистическим поиском, на который указывал сам автор. Благодаря ей выражается авторская ирония по отношению ко всем трем главным силам, действующим в романе. Так, духовные прозрения Коробкина (относительно братства с Мандро и его воскрешения как человека), его ощущение себя Саваофом, стоящим на вершине земного шара и видящим далекий свет звезды Каппа – Коробкин, его рыцарский поединок с братом при помощи метлы и кочерги – все это происходит на фоне потери рассудка. Зла ирония автор в адрес Мандро, этой заживо разложившейся гориллы. Однако иронично обрисованы и образы революционеров. Комичны их фамилии: полное имя Киерко – Цицерко-Пукиерко, вождь-образец носит фамилию Химияклич, в последней схватке командует рыжий Мардарий Муфлончик, Киерко объективно уравнивается с подлецом Мандро в охоте за открытием, хотя и не применяет физической силы. Когда Коробкин, решивший уничтожить смертоносное открытие, рвет бумажку с роковой формулой, Киерко сначала требует “от имени партии, класса, для будущего для всего человечества и справедливости ради” [62, С.664], потом умоляет, а затем “во имя идей с громким мыком заползал перед сапогами, над надорванным желтым клочком” [62, С.669]. Лицо у Киерко в этот момент, как у испанского императора Педро, он сравнивается со смертельно раненым тигром – это уже из реквизита Мандро и мадам Тигроватко (напомним, что и в “Серебряном голубе” звучала сатира в адрес “красного террора”, а в “Петербурге” Дудкин сходит с ума).

Поэтому роман был враждебно встречен критикой и не переиздавался до 1989 года. В 1922 году А.Белый писал в журнале “Красная новь”: “Отвращает меня всякий привкус партийности, действующей сознательно на “благо других”; здесь маленький действует под прикрытием великого “лозунга”, т.е. под гипсовым бюстом какого-нибудь из “великих”, “великое” – принципиально, зло, лживо, жестоко и подло; все великое нажимает своей носорожьей стопой...” [66]. Зловеще выглядит Киерко, составляющий список всех революционеров, живущих в квартале: “...большинство будет наше; противников, меньшевиков и эс-еров теперь же, – и всем выраженьем лица сделал стойку – участь!” [62, С.540].

Итак, все подвергается сомнению, все терпит крах: и буржуазный Запад, и большевики, и чистая наука, гуманизм в духе XIX века. Наверное не случайно А.Белый не смог написать в начале 30-х годов продолжения

романа. Как нам представляется, сама “карнавализация” художественной формы выдвигала еще одну силу, но такую, которая не могла проявиться в 30-е годы. Этот собирательный герой – народ; не пролетариат, а, скорее, крестьянство, вообще демократические “низы”, не сводимые к узкоклассовому определению. Эта сила – “мистическая народность” – была намечена уже в “Пепле” и “Серебряном голубе”, а еще раньше – во 2-й симфонии.

Коробкин в отличие от большинства героев имеет “предисловный рассказ” (в духе Тургенева). Он сын военного врача, сосланного при императоре Николае на Кавказ (за причастность к декабристам?). Десятилетнего сына, привязав к седлу, отправил отец в Москву, в гимназию. Иван быстро стал первым учеником, за что преследовался зрителем, дети которого стяжали лишь двойки. Когда Иван учился в пятом классе, умер отец, и мальчик стал жить “в углу” за занавеской у повара и зарабатывать на жизнь уроками. “Так вот наука российская обогатилась ученым” [62, С.23].

После потрясения, вызванного поединком с Мандро, в поле зрения профессора начинает входить народная масса: “В полосах желтоватого жнивья – полоса серовато прошла из частей войсковых руконогов, безглавых, бессильно шагающих в бой по бессочью безродного поля: призыв девятого года... Народная голь!” [62, С.452]. Желтый солнечный свет впервые вызолотился Коробкину, когда он осознал своим братом покалеченного на войне Ивана – “два Ивана” [62, С.475]. Постепенно ширится в романе присутствие просторов России: “громадное тело России”. Метель в московских переулках заставляет согнуться распутинца; “снег, как стекло, дребезжит, разбиваясь свистом, как взвизги разбитых дивизий под Минском и Пинском. И красною гривою врезалось в серо-лиловые линии поля и в сине-пунцовые линии леса – под ясною тучею, над – странно безглавой – Россией!” [62, С.558]. Грозной силой веет от собирательного образа в главке, так и названной – “Миллионы”: “С дальних путей дергал поезд оттуда, где злою щетиной штыков лихощерстый простор опоясался, где, – за воздухом безрукий воздух, рукава раскидавши, Россию оплакивал...” [62, С.590]. И снится (кому: Никанору или автору?), что “Россия – застылая, синяя, грохнула губерниями, как рыдван, косогорами сброшенный”. И является сомнение: “...есть ли еще все, что есть здесь: Москва – не мираж? Под ней вырыта яма; губерния держится на скорлупе; грузы зданий проломают ее...” [62, С.378]. Москва тоже маска, надетая на пространства и косогоры России. Только народ явлен в романе без маски и без иронии. На эту силу, могущую возродить страну, указывает посвящение:” Посвящая памяти архангельского крестьянина Михаила

Ломоносова”. Эпиграф (“Открылась бездна, звезд полна”) может быть истолкован не только в мифопоэтическом смысле, по Гераклиту, видящему в ночи – свет, в бездне – новые высоты, но и в плане социальном: бездна и тьма – это “темные” люди, простолюдины, от которых воссияет новый свет. Ход анализа романа – от внутренней формы (сюжета) к внешней (речевой), дающий все более широкое понимание образов-символов, вывел, в конце концов, к злободневному для 30-х годов и важному для нашего времени смыслу произведения.

Роман обладает стилем мениппеи (как ее характеризовал М.М. Бахтин), сочетает серьезное с комическим, предстает и как роман-сатира, и как роман-пророчество. Роман “Москва” не укладывается в определенный жанровый канон: здесь есть черты и авантюрного, и семейного, и философского романа, так как символистское произведение объединяет обыденную реальность и ее “высшие” смыслы. Символистский роман осуществляет синтез родов: “Москва” – это роман-эпопея (по материалу), но разыгрываемая как комедия масок (сам автор неоднократно называет себя режиссером) и оформленная как “большая поэма”, по словам А.Белого. Структура символистского романа, синтетического на уровнях стиля, жанра и рода, позволила достичь слияния мифопоэтического и реально-исторического осмысления действительности. Принято упрекать символизм в отходе от конкретной действительности. Роман “Москва”, в частности, показывает, что способность символистов мыслить предельно общими категориями, интуитивно улавливать за отдельными событиями текущего дня их общий строй (“музыку”, по Блоку) позволяла им быть более пророчливыми, чем многие их современники – реалисты.

Библиографические ссылки

1. Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма: Проблема “жизнетворчества”. Воронеж, 1991.
2. Майдель Р. фон. О некоторых аспектах взаимодействия антропософии и революционной мысли в России // Уч. зап. Тарт. ун-та. 1990. В.917.
3. Юрьева З.О. Андрей Белый: преобразование жизни и теургия // Русская литература, 1992. N1.
4. Вопросы литературы. 1990. Ноябрь-декабрь.
5. Уч. зап. Тарт. ун-та. 1990. В.897.
6. XX век: Литература: Стил. В.И. Екатеринбург, 1994.
7. Салма Н. О книге венгерской исследовательницы Лены Силард “Теория карнавализации. От Вяч.Иванова до М.Бахтина” // Русская литература. 1992. N4. С.223.
8. Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. Далее страница указывается в скобках.

9. Белый А. Арабески. М., 1911. С.210.
10. Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма. С.103.
11. Белый А. На рубеже столетий. М.; Л., 1930. С.403.
12. Цит. по: Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма. С.79.
13. Белый А. Серебряный голубь // Белый А. Избранная проза. М., 1988. С.27. Далее страница указывается в скобках.
14. Carlson M. The Silver Dove // Andrey Bely: Spirit of symbolism. Ithaca, 1987. P.61.
15. Белый А. Символизм как миропонимание. С.329, 333.
16. Тютчев Ф.И. Лирика: В 2-х т. Т.1. М., 1966. С.81.
17. Белый А. Символизм как миропонимание. С.205.
18. Там же. С.204.
19. Блок А. Стихотворения и поэмы. Свердловск, 1980. С.29.
20. Белый А. О Духе России и “духе “в России // Ал.Блок и А.Белый: Диалог поэтов о России и революции. М., 1990. С.512.
21. Там же. С.514, 515.
22. Белый А. Символизм как миропонимание. С.332, 333.
23. Там же. С.238, 241.
24. Долгополов Л.К. Роман А.Белого “Петербург” // Белый А. Петербург. Л., 1981. С.549. Далее страница указывается в скобках.
25. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-образительных произведениях. М., 1993. С.125.
26. Maquire R.A., Malmstad J. Petersburg // Andrey Bely: Spirit of symbolism. Ithaca, 1987. P.135-136.
27. Булгаков С.Н. Соч.: В 2-х т. Т.1. М., 1993. С.404.
28. Там же. С.395.
29. Флоренский П.А. Анализ пространственности... С.134.
30. Соловьев В.С. Соч. СПб., Т.7. С.125, 126.
31. Булгаков С.Н. Т.1. С.441, 440.
32. Там же. С.429.
33. Там же. С.441.
34. Селивановский А. Октябрь и дореволюционные поэтические школы // Селивановский А. В литературных боях. М., 1959. С.266.
35. Замятин Е. О литературе, революции, энтропии и о прочем // Писатели об искусстве и о себе, Сб.статей. М.-Л., 1924. С.73-74.
36. Воронский А. На перевале // Воронский А. Искусство и жизнь.М.-Л., 1924. С.78-79.
37. Старикова Е. Реализм и символизм // Развитие реализма в русской литературе: В 3-х т., Т.3. М., 1974; Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М., 1975; Борисов Л.М. Проблема художественного синтеза в теории русских символистов // Филол.науки. 1990. N5.
38. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976; Минц З.Г. О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов //Уч. зап.Тарт. ун-та. 1979. В.459.
39. Иванов Вяч. Собр.соч.: В 4-х т. Т.4. Брюссель, 1987. С.437.
40. Волошин М. Лики творчества. Л., 1988 С.445-446.
41. Сологуб Ф. // Заветы. 1914. N2. С.74.

42. Иванов-Разумник Р.В. Вечные пути. (Реализм и романтизм) // Заветы. 1914. №3. С.107.
43. Минц З.Г. Блок и русский символизм // Литературное наследство: Ал.Блок: Новые материалы и исследования. Т.92. Кн.1. М., 1980.
44. Лавров А.В. Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у А.Белого // А.Белый. На рубеже двух столетий. М., 1989. С.14, 12.
45. Там же. С.14.
46. Белый А. Крещеный китаец. М., 1992. С.114. Далее страниц указывается в скобках.
47. Белый А. На рубеже двух столетий. С.71.
48. Там же. С.62.
49. Иванов Вяч. Собр.соч.: В 4-х т. Т.4. С.438.
50. Майдель Рената фон. О некоторых аспектах взаимодействия... С.75.
51. Цит.по: Блок А., Белый А.: Диалог поэтов о России и революции. С.512.
52. Иванов-Разумник Р. Испытание в грозе и буре ("Двенадцать" и "Скифы" А.Блока) // Там же. С.576.
53. Минц З.Г. О некоторых "неомифологических" текстах... С.94.
54. Белый А. На рубеже двух столетий. С.197.
55. Белый А. Дневник писателя // Записки мечтателей. Кн.1. Берлин, 1922. С.128.
56. Григорьев А.Л. Мифы в поэзии и прозе русских символистов // Литература и мифология. 1975. С.76.
57. Белый А. На перевале. Литературный дневник// Белый А. Арабески. С.244.
58. Штейнер Р. Порог духовного мира. М., 1991. С.20.
59. Гуковский Г.А. К вопросу о творческом методе Блока // Литературное наследство: Ал.Блок: Новые материалы и исследования. Т.92. Кн.1. М., 1980. С.83.
60. Смирнова Л.А. Реальность и фантазия в прозе А.Белого// Белый А. Избранная проза. М., 1988. С.16.
61. Топоров В.Н. Миф, Ритуал, Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С.485.
62. Тимина С.Н. Последний роман А.Белого // Белый А. Москва. М., 1989. С.11.
63. Белый А. Предисловие к роману "Москва под ударом" // Там же. С.758.
64. Белый А. Вместо предисловия к роману "Маски" // Там же. С.760. Далее страница указывается в скобках.
65. Elsworth J. Moskow and Masks // Andrey Bely: Spirit of symbolism. Ithaca, 1987. P.214
66. Белый А. Так говорит правда // Красная новь. 1922. №2. С.268.

Заключение

Символистский роман, сложившийся в кризисную для жизни России эпоху, отразил стремление писателей внести в хаос действительности универсализм мифа, позволяющий увидеть не только эсхатологическую, но и историософскую – обнадеживающую – перспективу развития мира. Каждый из авторов по-своему видел пути выхода страны и отдельной личности из кризиса, Мережковский философскую проблему синтеза Духа и Плоти трактовал как слияние язычества и христианства, религии и культуры, народа и интеллигенции в грядущей религии Духа, путь к которой, возможно, откроет “мистическая революция”. Брюсову была дорога идея преемственности культурных эпох, пафос свободного исследования, ценность героических порывов человеческого ума и страсти. Сологуб, видя неизбежность “злого земного томления”, выход для одинокой личности искал в мире “творимой легенды”. А.Белый, восприняв идеи русского мессианизма и соборности, выдвинул в качестве основной задачи искусства – теургию, жизнетворчество. Тематика символистских романов все больше сближалась с современной жизнью России. Соответственно изменялся и тип героя: исключительная личность (императора, царя, гениального художника, а также “ведьмы”, “мага”, “ангела”) сменилась личностью “обыкновенной”, характерной для современной России (учитель, поэт, студент и т.п.). Усиливалась психологическая индивидуализация героев произведений. Человек в символистском романе всегда “онтологизирован”, то есть поднят на уровень Мира в целом, но если судьба героев Мережковского определялась тем, что их души были ареной борьбы надличностных сил, то герой в романах Белого сам творит из своей жизни мистирию, активно участвует в судьбе человечества и мироздания; его “космическое Я” вбирает в себя всю биографическую (и автобиографическую) конкретность индивидуальности.

Характерной особенностью символистского романа представляется широта проблематики (философской, религиозной, исторической, психологической), интегрируемой в одном – эстетическом – аспекте. Многообразные коллизии (язычество и христианство, церковь и государство, наука и мистика, Запад и Восток, “отцы” и “дети”) рассматривались, в конечном итоге, как соотношение искусства и жизни. “Мир” для писателей – символистов – это мир искусства, пространство культуры; человек – это творец, художник, его творчество вносит в мир смысл и целостность;

символом мира является художественное произведение (“книга”, воплощенный Логос).

Своеобразие концепции мира и человека в рассмотренных нами произведениях определяется, прежде всего, принципом метаисторизма, возникшего в результате соединения символистского универсализма с вниманием к конкретно – исторической действительности. Метаисторизм сводит многообразие исторических явлений (через выстраивание сверхобобщений и аналогий) к неким метафизическим силам и сущностям, осмысляя конкретную историю как “метаисторию”, миф об истории.

В структуре художественного мира произведения метаисторизм проявляется в телеологичности и обратимости времени. Совпадение причины порождающей и причины конечной позволяет в сиюминутном видеть вечное, дает возможность “слышать шум Вечного в современном” [1]. Художественное пространство в символистском романе – это пространство соприкосновения, сосуществования миров посю- и потусторонних; для него характерны реальность ирреального и фантастичность обыденного. Символические события и явления имеют под собой принцип антилогии, то есть двойного обоснования. При этом важен угол зрения на события, чей-то взгляд относит их к обыденной реальности или к мистической ирреальности; в идеале – принцип антилогии предполагает совмещение обоих ракурсов видения (“двойное зрение”). Логико – понятийное мышление, здравый рассудок не в состоянии преодолеть антиномичность (сиюминутного и вневременного, реального и ирреального). Закон антилогии доступен интуитивному, подсознательному восприятию; поэтому пространство и время в символистском романе наиболее полно раскрываются в формах сновидений, галлюцинаций, медитаций, видений. Символический мир не располагается в одной плоскости, он углубляется, умножается, восходя от “реального” к “реальнейшему” (очень часто через использование психологических механизмов памяти, воображения, интуиции, сна, ясновидения). Мир в символистском романе выстраивается по эйдетическому принципу, то есть путем поуровневого углубления от явления к сущности, к идее – эйдосу. Вся смысловая вертикаль не дана в тексте, присутствует только ее “порождающая” модель (некоторый концептуально важный прием художественной формы). Символически – углубленное прочтение изображенной действительности совершает читатель, а направляет процесс восприятия – художественная форма – текучая, далекая от однозначной определенности, динамичная, содержащая побуждающий, творческий импульс, завораживающая читателя. Важный компонент символистского романа – активная, “энергичная” художественная форма. Если в романах – притчах Мережковского для проповеди новых идей использовалось слово – понятие, а в романах – стилизациях Брюсова

привычное слово “остраннялось”, становилось предметом эстетической игры, то в романах Сологуба и Белого важно “творимое” слово (“сказуемое” слово, то есть говорящее о созданных по воле автора мифах – легендах – у Сологуба, “несказанное” слово, намекающее на тайну мистерий – у Белого). Структура романов Мережковского интеллектуальна и понятийна (“архитектурно” выстроена; романы Сологуба и Белого рассчитаны на внушение (суггестию), магию о-чарования и ориентированы на внелогические, ритмико – музыкальные приемы выразительности.

Главный “нерв” в развитии символистского романа – формирование особых отношений автора и героя. В эпических романах Мережковского автор занимал позицию абсолютной вневходимости по отношению к внутреннему миру произведения, герой изображался как объективированный персонаж, как “он”. В романах Брюсова и Сологуба верхний, эпический уровень содержания и формы выполнял на глубинном уровне функции лирики. В романах Брюсова автор и герой подобны друг другу, раскрываются в качестве “ты”, отражающего “я”, их уподобление актуализируется на границах текста, в зоне выхода произведения в контекст (культурный, творческий, автобиографический). В романах Сологуба автор и герой раскрываются как “ты” в самом тексте, они сосуществуют в процессе его со-творения. Романы Белого соединяют эпос и лирику; автор, герой и читатель (“я” – “ты”) соприродны и сопричастны, объединяясь в “мы”. Автор, герой и читатель связаны отношениями со-порождения; это ипостаси, формы проявления одного творящего начала, единой – божественной – сущности. Текст превращается в символ и мира, и “я” (автора, героя, читателя). Принцип ипостасности автора, героя и читателя отвечал как символистскому миропониманию (мифологизм, панэстетизм, идея синтеза и соборности), так и структурным особенностям самих произведений (антилогия, эйдетический принцип строения образа, энергийная форма). Связанный с отказом от абсолютного господства закона мимесиса (подражания) в искусстве, этот принцип воплощал теургическую, творческую установку писателей. Нам представляется, что структурно воплощенный в тексте принцип ипостасности автора, героя, читателя – это то новое, что внес символизм в жанр романа, то своеобразие, которое определяет как обаяние символистского романа, так и трудность его восприятия.

Если понимать жанр как “внутренне сбалансированную, относительно завершенную систему, организующую произведение в целостный образ мира” [2], то следует сказать, что символистский роман – за два с небольшим десятилетия своей истории – не сложился в особый жанр со своими канонами, да и не мог сложиться, ибо суть символистского романа – не в устойчивости и завершенности, а в динамичности, в стремлении выхода за

пределы оформленного и воплощенного. Жанровые разновидности классического романа (роман исторический, философский, авантюрный, биографический и автобиографический) используются только для создания “верхнего” уровня сюжетного содержания, только как исходная точка в процессе символизации. Романы символистов обретают полноту смыслов только в контексте: историческом, культурно – художественном, биографическом. Они неотделимы от повестей и новелл писателей – символистов, а главное – от их поэзии. “Символистский роман” – это, скорее, не жестко определенный жанр, а некое семантическое поле, некий текст, состоящий из ряда произведений, написанных в одну эпоху, авторами одного литературного течения и раскрывающих некий общий круг проблем сходными художественными средствами в сходной структурной форме. Каждый из проанализированных нами романов представляет собой вариант, компонент единого “поля” символистского романа. В.Н.Топоров, вводя понятие “Петербургского текста русской литературы”, подчеркивает, что такой текст “отчетливо сохраняет в себе следы своего внетекстового субстрата” и “обучает читателя правилам выхода за свои собственные пределы” [3]. Тексты, подобные “Петербургскому тексту”, обладают семантической связностью: “Текст един и связан, хотя он писался (и будет писаться) многими авторами, потому что он возник где-то на полпути между объектом и всеми теми авторами, которые в данном случае характеризуются наличием некоторых общих принципов отбора и синтезированием материалов, а также задач и целей, связанных с текстом” [4]. Единство такого рода текстов определяется единством смысловой установки(идеи), вместе с тем, для них характерна, по выражению В.Н.Топорова, и кросс-жанровость, кросс-темпоральность, даже кросс-персональность (в отношении авторства). А.Ханзен-Леви, например, рассматривает в своей книге “Diabolischer Symbolismus” (Wien, 1989), всю поэзию символистов как единый текст, возникающий в результате взаимодействия ряда центральных мотивов (“замкнутость”, “одиночество”, “звездный”, “лунный” и др.) [5]. Таким текстом являлся, на наш взгляд, и русский символистский роман. М.Бахтин, отмечал трудность разработки теории жанра романа (ибо этот жанр не каноничен, “это – сама пластичность. Это – вечно ищущий, вечно исследующий себя самого и пересматривающий все свои сложившиеся формы жанр” [6]). Бахтин противопоставлял “формалистическому” пониманию жанра свое представление о жанре – “как зоне и поле ценностного восприятия и изображения мира” [7]. Только в таком смысле можно говорить о жанре символистского романа.

“Зона” символистского романа – это “зона порога”, “пограничная зона”. Он осмысливает судьбу России, стоящей на пороге новой эпохи, на границе между Востоком и Западом. Образ – символ – это проницаемая граница, зона

касания земного и небесного, материального и идеального, реального и ирреального миров.

Двойственный статус (“антилогийность”) имеет мир в романах символистов, развивающихся в зоне порога между мифом и современностью. Погранична родовая природа этих произведений: тождественность – нетождественность Человека и Мира обуславливает “касание” эпоса и лирики. Писатели – символисты ставят свое произведение – “книгу” на границе жизни и искусства, это зона встречи автора и читателя. Символистский роман пограничен с точки зрения художественного метода: он соединяет реалистическую традицию с модернистской антимиметической установкой.

Каждый из символистских романов может быть прочтен как “текст в тексте”, если использовать выражение Ю.М.Лотмана; тогда “большим текстом” – сложно устроенным, распадающимся на иерархию “текстов в текстах” – будет семантическое “поле” символистского романа в целом. Ю.М.Лотман особенно настаивал на важности границ в такого рода “текстах” (как внешних, отделяющих от не-текста, так и внутренних, разделяющих участки различной кодированности): “Актуальность границ подчеркивается именно их подвижностью...” [8]. Принцип “пограничности”, свойственный структуре символистского романа, обеспечивает его нежесткость, текучесть, динамизм. В “пограничной ситуации” каждый раз оказывается герой символистского романа. Искомая гармония (тотальность) мира, сущность в существовании так и не найдены героями (или авторами) символистского романа. Им свойственно чувство глубокого трагизма истории, в которой реально борются противоположные духовные начала и где зло не менее реально и действенно, чем добро. Метаисторический взгляд жаждет надежды, чуда, но окрашивается в апокалиптические тона, ибо опирается не только на априорные схемы и откровение о будущем, но и на реальную историческую действительность. С.Н.Булгаков полагал, что метаистория открывает не столько будущее, сколько скрыто существующее уже в настоящем, что потом, по мере созревания, раскрывается в истории. Такой метаисторией (“исторической онтологией, в которой раскрывается внутренний механизм мирового и исторического процесса [9]) С.Н.Булгаков считал Апокалипсис. Духовные силы, раздирающие мир своим противоборством, опознаются личностью в ее собственной душе: “...индивидуальная душа имеет свой личный Апокалипсис” [10]. В раскрытии бытийной, экзистенциальной трагедии личности – правдивость и историческая конкретность символистского романа, создававшегося на пороге катастрофичного XX века.

Символистский роман – это “поле”, “текст”, где окончательно сложился символизм как миропонимание и где началась саморефлексия символизма и

выход за его пределы.

Символическая концепция мира, эсхатологические чаяния, вера в спасительную силу прекрасного, мечты о богочеловечестве и соборности, надежды на синтез «Я» и «НЕ-Я» – эти идеи обнаружили в 20-30-е годы свой утопизм. Пророчества символистов не сбылись; и в России и в Европе (Германии, Италии, Испании, Португалии) набирали силу диктаторские режимы, с человекобогом-фюрером во главе. Использование новыми авторами приемов символизма окрашивалось как ностальгией по серебряному веку, так и полемикой с ним.

Общей чертой этих произведений является то, что авторы не ограничиваются воспроизведением одной, в данный момент окружающей человека реальности, но возводят ее к другой, духовной реальности, выражая свою концепцию исторического времени. Произведения Булгакова («Мастер и Маргарита»), Шмелева («Лето Господне»), Осоргина («Старинные рассказы») обнаружили продуктивность включения метаисторического принципа в решение проблем судеб России, хотя сама эта проблема рассматривается ими с эстетических позиций реализма. Углубляя конкретный образы до обобщенности символа, эти писатели на новую (послереволюционную, эмигрантскую, предвоенную) реальность в широком контексте истории и культуры, проверяют ее общечеловеческими (или общациональными) духовными ценностями. Вместе с тем, их понимание процессов, происходящих в России, не совпадает с символистской историософией. Отказываясь от одномерности в картине мира, выстраивая углубленную, «полиморфную» структуру художественного пространства, писатели-реалисты, вместе с тем, избегают двойственности этических оценок событий; не свойственна им и «антилогийность» (мерцание, неустойчивая грань между «реальным» и «реальнейшим»). Художественный мир в рассмотренных произведениях монистичен, находится не в зоне «порога», а по одну из сторон от него – мире посюсторонней, то есть объективно-исторической реальности, хотя и увиденной в аспекте «этернизма».

Художественные структуры произведений Набокова (например, «Дар») и Поплавского («Аполлон Безобразов») в большей степени используют приемы поэтики символистского романа (антилогия, лейтмотивность, стилизация и интертекстуальность, активность речевого уровня формы), оставляя в стороне проблемы жизнестроения, теургии, русского мессианизма и т.д.

Герой-художник в произведениях этих авторов находится по одну сторону от «порога», но не в объективной реальности, а в мире искусства. Набоков, утверждая суверенность «дара», стремится преодолеть гибельное время, создавая артистически совершенное художественное пространство.

Но герой, замыкающийся в мире своего искусства, роковым образом испытывает на себе проклятье, тяготевшее ранним символизмом – тупик одиночества. Самодостаточный художественный мир замыкается в круг, в кольцо; акт творения завершается – и Набоков выстраивает сложные, диалогичные («соипостасные») отношения автора и героя, чтобы сделать творчество длящимся, неумирающим в последней точке текста. Здесь он ближе всего к позиции «творимой легенды» Ф. Сологуба.

В ритмизированной, «симфонической» прозе Поплавского роман, рефлексирующий на темы французского и русского символизма, стремится вернуться к поэзии (то есть к той сфере, из которой вышел когда-то символистский роман). Но герой Поплавского ищет новой поэзии, не отвергающей по-символистски «грубую красоту мироздания», он ищет свое искусство, своего Бога, свое личное «Я». При все мистической окрашенности, это поиск психологически убедителен и вписан в определенную эпоху в истории и культуре. Лирический роман Поплавского показывает, что эстетические пути литературы XX века (в частности сюрреализма) опираются на достижения символизма.

Библиографические ссылки

1. Белый А. Письма А.Д.Бугаевой и М.К.Морозовой// Новое лит. обозрение. 1994. № 9. С.129.
2. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск, С.136.
3. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С.259.
4. Там же. С.194.
5. Гюнтер Х., Уленбух Б. Изучение русской литературы в Западной Германии: тенденции и результаты (70 – 80 г.г.) // Новое лит. обозрение. 1995. №12. С.186.
6. Бахтин М.Н. Эпос и роман // Бахтин М.Н. Вопросы литературы и эстетики. С.482.
7. Там же. С.471.
8. Лотман Ю.М. Текст как семиотическая проблема // Лотман Ю.М. Избр. статьи. С.160, 156.
9. Булгаков С.Н. Соч.: В 2-х томах. Т.2. М., 1993. С.413.
10. Там же.

Оглавление

Введение	3
Библиографические ссылки	7
Глава 1. ТРИЛОГИЯ Д.С.МЕРЕЖКОВСКОГО “ХРИСТОС И АНТИХРИСТ”:	
ПРЕДСИМВОЛИСТСКИЕ РОМАНЫ – ПРИТЧИ	8
Метаисторизм в понимании Д.Мережковского	8
“Архитектурность” романов мысли	22
Скрытая динамизация статичной структуры романов Мережковского	40
Экзистенциальное содержание в метаисторическом романе	48
Библиографические ссылки	62
Глава 2. РОМАНЫ – СТИЛИЗАЦИИ В.БРЮСОВА	67
Проблема “правды” в творческом сознании Брюсова	67
Закон антилогии в структуре романа “Огненный ангел”	77
Стиль как выражение метаисторизма в романах	
“Алтарь Победы”, “Юпитер поверженный”	102
Библиографические ссылки	114
Глава 3. РОМАНЫ – ЛЕГЕНДЫ Ф.СОЛОГУБА	118
“Я – бог таинственного мира”: эстетика солипсизма Ф.Сологуба	118
“Космический” символизм в романе “Мелкий бес”	128

“Индивидуалистический” символизм в романе “Творимая легенда”	162
Роман “Заклинательница змей”: особенности “демократического” символизма Ф.Сологуба	175
Библиографические ссылки	192
Глава 4. РОМАНЫ – МИСТЕРИИ А.БЕЛОГО	196
“Я – путь и стремление к дальнему”: концепция личности в эстетике А.Белого.	196
“Факт сознания, имманентный жизни России”: эпическое и лирическое в романе А.Белого “Серебряный голубь”	205
Диалектика монологизма и полифонизма в романе “Петербург”	225
Роман “Крещеный китаец”: личная мистерия как воплощение соборного “МЫ”	247
Роман “Москва”: символистский миф о народе	266
Библиографические ссылки	276
Заключение	279
Библиографические ссылки	285

Научное издание

Барковская Нина Владимировна

ПОЭТИКА СИМВОЛИСТСКОГО РОМАНА

Редактор *И.М.Харитонова*

Технический редактор *В.С.Горшков*

ЛР №040330 от 17.02.92

Подписано в печать 11.06.96. Формат 60х84/16. Бумага для множ. апп.

Гарнитура Академическая. Печать офсетная. Усл.печ.л. 16,7.

Уч.-изд.л. 19,1. Тираж 200. Заказ 593

Уральский государственный педагогический университет.

620219 Екатеринбург, ГС11 135, просп. Космонавтов, 26

АООТ "Полиграфист".

620151 Екатеринбург, ул. Тургенева, 20.